

LE RIRE: DESACRALISATION OU MANIERE DE DIFFUSER LE SACRE? L'EXEMPLE DU PET DANS LES TEXTES ET LEGENDES POPULAIRES

*"Porque tiene que ser siempre en las peores condiciones.
Careciendo, no sólo de lo necesario,
sino de lo indispensable. Recursos materiales, cero."*

(Carlos Martínez Rivas, *"Proyecto de la Obra Maestra"*)

A) Introduction

Les travaux consacrés au rire, notamment ceux de Bergson et Bakhtine, considèrent généralement qu'il s'agit d'un phénomène provoqué par une rupture de l'ordre socialement admis. Certains auteurs¹ vont même jusqu'à considérer le rire comme une forme de rébellion. On pourrait donc dire qu'il représenterait un exemple, même ténu, de désocialisation, en tant que par lui s'affirme l'individualité du rieur. De fait, les époques de rire orchestrées, tel que le Carnaval, marquent, si l'on en croit les folkloristes, le renversement complet de l'ordre établi, et ce depuis les Saturnales².

On ne peut cependant oublier que, au-delà du désordre apparent provoqué par ces fêtes, celles-ci forment de véritables rituels. En outre, on le sait bien, plus que désordre au sens strict, ces fêtes sont les parodies, critiques ou bon enfant, de la société réelle, dont elles inversent tous les éléments en une symétrie parfaite. C'est le principe du *"monde à l'envers"*³. C'est cette idée du rire en tant que rituel qui retiendra notre attention.

B) Le rire comme phénomène social

Comme l'ont montré les travaux de Bergson et de Bakhtine, le rire est à la fois un phénomène sociologique et littéraire (symbolique). Cependant, le considérer comme un objet isolé, particulier, revient à en faire un phénomène a-historique, c'est-à-dire décontextualisé.

Le rire, comme les larmes, est l'expression la plus extrême d'un sentiment. Nous avons tous fait l'expérience de diverses sortes de rires et de pleurs: nerveux, irréprensible, suite à un événement choquant. Tous ont une spécificité. Le rire nerveux est, comme la crise de rire, produit par une rupture dans l'ordre quotidien, rupture psychologique de distanciation face à une situation, dans le cas du rire ou des pleurs nerveux, rupture de la suite habituelle de ce qui doit arriver, dans le cas d'une crise de rire ou de pleurs. Toujours rires et pleurs sont le fait d'une syncope.

Mais ils sont aussi l'expression ultime d'un état d'esprit. On ne pleure pas plus longtemps qu'on ne rit. Cependant, comme le rappelle très bien la chanson de Barbara "*Le mal de vivre*", on connaît tous de longues périodes d'euphorie comme de mal-être, dues toujours à une réalité complexe conformée par les accidents de la vie. Dans ces périodes, rire ou pleurer représentent des réactions physiologiques momentanées, et surtout spontanées.

Il existe un autre type de rire et de pleurs, que nous nommerons *obligés*. Il s'agit des rires et des larmes provoqués par un récit. On rit à une histoire drôle, mais l'on se prépare à ce rire. La preuve en est que lorsqu'on nous raconte une histoire drôle, on commence déjà à sourire face au narrateur, pour l'engager à continuer. De même, dans la vie courante, lorsque quelqu'un nous fait le récit d'une mésaventure, on se doit de l'écouter, visage grave et en prenant l'air le plus triste possible.

Ces formes de rire et de tristesse *obligés* marquent la limite entre les réactions physiologiques spontanées que sont le rire ou les larmes, dans notre vie individuelle, et le terrain fécond de l'expression sociale des rires et des pleurs qui s'expriment en leurs formes ritualisées face aux manifestations théâtrales et/ou littéraires (et aujourd'hui cinématographiques) qu'étudie Aristote dans la *Poétique*.

En ce cas le rire n'est ni plus fulgurant, ni plus causé par une rupture dans l'ordre du récit, que les pleurs. Prenons-en pour exemple les films romantiques, tels que *Love Story*, dans lesquels la mort finale de l'héroïne, comme d'ailleurs dans Shakespeare (*Roméo*

et Juliette) ou *Tristan et Iseult*, marquant une rupture brutale, et surtout irrémédiable, dans la vie des deux amants fictifs provoquent notre compassion.

De la même façon, ce n'est qu'au bout d'un récit, parfois long et tortueux (on pense par exemple, bien sûr, à "*C'est l'histoire d'un mec...*" de Coluche), que la chute (terme qui en est, symptomatiquement, venu à définir de façon générique le dénouement des plaisanteries, par influence de la permanence des coups de pieds et tartes à la crème provoquant dégringolades et culbutes dans les films comiques muets) de l'histoire drôle nous fera finalement rire.

On pourra nous rétorquer que souvent les récits comiques s'organisent sous forme de sketches successifs. Certes. Mais il en va de même pour les récits émouvants. Cette fois l'exemple sera le plus évident dans le genre le plus brutal de la tragédie: la tragédie sanglante, l'horreur. On remarquera ainsi que dans les films dits "*gores*", le son et les voix des protagonistes sont très bas, le volume augmentant lorsque augmente le suspense et l'angoisse, déclenchés par un plus grand péril subitement encouru par les héros. Ce jeu de dégradés sonores répété à l'infini dans les films d'horreur n'est que l'amplification du même principe exprimé par les changements de tons de la musique dans les films muets, puis les films policiers (de Hitchcock par exemple) et sentimentaux. La musique, douce puis tragique ou effrayante au gré des situations, souligne par redondance l'action représentée sous nos yeux.

En fait, le rire, comme les pleurs, plus que marquer proprement une distance, comme on a bien voulu le dire, met en scène une distance. On ne rit jamais que des autres. Dans les "*one man shows*", l'acteur, assumant le rôle du narrateur, tient, par sa place centrale, le rôle d'épigone du public. Le spectateur s'identifie à ce personnage physique, seul face à d'autres êtres, eux fantasmatiques, qu'il incarne et parodient.

Lorsque le comique représente une classe sociale dont il est issu (le marseillais pour Raimu, Fernandel ou l'actuel Patrick Bosso, le juif pour Popeck ou Elie Sémoun, le pied-noir pour Robert Castel

et Lucette Sahuquet, Marthe Villalonga, Sophie Garel ou Michel Boujenah, le maghrébin pour Smaïn, Jamel Debbouze ou le défunt Elie Kakou, le noir pour Dieudonné), en reproduisant un archétype (le juif vendeur de lingerie chez Popeck, Madame Sarfati pour Kakou, le banlieusard pour Dieudonné, plus marqué politiquement mais équivalent du Gérard de Coluche - on retrouve d'ailleurs l'archétype marquant non une limite raciale mais de classe dans les incarnations des Vamps ou des Deschiens, et représentés dans les bandes-dessinées entre autres par *Carmen Crue* et *Les Bidochons* -), il crée une limite entre ce personnage, qui renvoie forcément une image caricaturale, socialement admise, de la classe représentée, et le spectateur, qui se conçoit, implicitement, par opposition comme non archétypal. C'est la question soulevée par Fernandel à la fin du *Schpountz* (1938) de Marcel Pagnol. C'est aussi celle de l'opposition entre culture dominante, intégrationniste, et culture dominée, figée dans une tradition immuable, évoquée par les théoriciens de la dépendance, et notamment par Fanon.

Lorsque le comique représente un héros modèle, auquel cette fois peut s'identifier le spectateur, un héros-*Je*, ce qui reste la formule la plus fréquente (Guy Bedos, Jean-Marie Bigard, Pierre Desproges, Laurent Gerra, Sylvie Joly, Michel Leeb, Alex Métayer, Guy Montaginé, les Inconnus, Charlotte de Turckheim, Zouk, dans la troupe du Splendide, face aux anti-héros comiques, d'une certaine façon Thierry Lhermitte, le beau garçon de la bande, a toujours représenté le clown blanc, rôle qu'il n'a fait que continuer de représenter jusque dans le récent *Le dîner de cons*, il peut ainsi être comparé à Jean Poiret dans le duo avec Michel Serrault, notamment dans *La cage aux folles*), c'est encore une fois face à des personnages parodiques, archétypaux de l'altérité, que s'exprime, par opposition, la normalité du comique-narrateur. Sigmund Freud ne postule rien d'autre dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905) et son article sur "*L'Humour*" (1927), lorsqu'il voit dans l'humour le "*triomphe du moi, mais aussi... du principe de plaisir*", "*l'invincibilité du moi face au monde réel*", notant que l'humoriste "*tirerait sa supériorité du fait qu'il s'installe dans le rôle de l'enfant, dans une sorte d'identification au père, et*

qu'il ravale les autres au rang d'enfants", tout comme celui qui se moque de lui-même "*surinvestit brusquement son surmoi*", "*par l'humour, le surmoi aspir(ant) à consoler le moi et à le garder des souffrances, il n'a pas contredit par là sa descendance de l'instance parentale*" ("*L'Humour*", GW, XIV, 385-389). Cependant il faut noter que cette élaboration implicite d'une distance entre le héros-*Je* et l'Autre raconté par le héros-*Je* reproduit des modèles sociaux tribaux prédéterminés bien délimités. Ainsi, face à l'Autre familial (les parents, les enfants), parodiés mais au bout du compte toujours rattrapés par leur appartenance à la même communauté que le héros-*Je*, se juxtapose une autre forme d'altérité, plus éloignée du héros-*Je* et par là même du spectateur dont le héros-*Je* est le paragon: c'est l'ensemble des autres (employés, patron, voisins, etc.) qui transcendent et excèdent le noyau familial.

On retrouve la formule de manière plus évidente dans *On purge bébé* ou *Le fil à la patte*, ainsi que dans le mauvais français, précisément critiqué par le biais de la moquerie sous les traits de Monsieur Girouette (au nom révélateur), dans la propagande vichyste, mais aussi dans les nombreux films et téléfilms états-uniens dans lesquels un membre extra-familial (baby-sitter, amant, voisin, colocataire) vient se joindre au noyau originel et le mettre en danger. *Petits meurtres entre amis* est une variation sur le thème.

Dans la série télévisée *Chérie, j'ai rétréci les gosses* de 1997, inspirée du film de 1989 de Joe Johnston et des suivants, avec Rick Moranis dans le rôle principal, les moeurs répugnantes des barbares auxquels sont en butte les Szalinski marquent par contrecoup la normalité de cette famille états-unienne (nous nous souvenons en particulier de l'épisode programmé le 2 novembre 2001 sur M6), un peu comme le font Jacquouille et Godefroy de Montmirail par rapport à Béatrice et son mari, même si dans le cycle des *Visiteurs* de Jean-Marie Poiré (metteur en scène fétiche de Christian Clavier et Jean Reno) l'arrivée au XXème siècle d'ancêtres médiévaux serve en réalité le pastiche du monde bourgeois contemporain.

Notons qu'il existe une raison purement fonctionnelle au fait que le rôle dichotomique de l'Autre extra-familial soit plus évident dans les pièces de théâtre comique que dans les "*one man shows*". Dans un

"one man show", l'acteur ne peut tenir tous les rôles à la fois. Ainsi, lorsqu'il tente de se représenter face à une communauté excédant les deux ou trois membres, les personnages évoqués se retrouvent le plus souvent dans une indétermination collective (le cas du mime faisant exception, on se souvient en effet de la fameuse marche militaire de Fernand Raynaud), où chaque intervenant n'a de place qu'en tant que le héros-*Je* (le comédien) lui assigne une réplique inaudible mise en scène par le biais d'interrogations ("*Comment?*", "*Pardon?*", "*Qu'est-ce que vous dites?*"), leitmotifs qui permettent au comédien dans les "*one man shows*" de mettre en scène les réflexions, forcément imperceptibles pour le spectateur, des interlocuteurs qu'il suggère.

A l'inverse, dans une pièce de théâtre, chaque personnage peut apparaître ou disparaître au gré du scénario sans problème, puisqu'il possède une personnalité propre, qui est celle de l'acteur qui interprète le rôle.

Ainsi semble-t-il raisonnable de tenter de reprendre l'étude de ce qu'est le rire, en prenant en compte les deux éléments précédents: tout d'abord, que le rire, au même titre que les larmes, lorsqu'il sort du domaine d'une décompensation physiologique, se ritualise tant socialement (il convient de rire aux plaisanteries d'autrui) que symboliquement (on rit d'objets normalisés selon les époques et les lieux); et d'autre part, que cette ritualisation des productions symboliques liées au rire (histoires drôles, pièces de théâtre, films) reprend et développe des caractères sociaux préétablis, en même temps qu'elle entretient en la ré-élaborant la dichotomie que Aristote trouvait déjà dans la tragédie entre le héros *exemplum* et des formes d'altérité définies dans et par leur relation sémiotique à ce que nous avons nommé le héros-*Je*, que représente particulièrement bien le comédien-narrateur des "*one man shows*".

Les sketches et spectacles de Gerra, de Leeb et Sémoun sont parmi les plus symptomatiques de cela. On citera chez Leeb la vision traditionnelle du chinois dans le sketch de "*La mouche Tsé-Tsé*" et du noir dans le sketch du kilo de patates (probablement inspiré du célèbre sketch de Pierre Péchin sur "*La cigale et la fourmi*"), ainsi que,

plus généralement, les archétypes nationaux du sketch sur l'éternuement. Dans son "*one man show*" de 1999 à l'Olympia, Gerra exprime de manière systématique, à travers ses nombreuses imitations, la bêtise des célébrités qu'il pastiche ainsi que, plus généralement, du monde qui l'entoure (on notera la récurrence de l'idée des termes: "*décérébré(s)*", "*lobotomisé(s)*", "*vide*" cérébral, "*con(s)*"). Enfin, les fameuses *Petites annonces* de Sémoun, comme les fausses vidéos de Dany Boon (si l'on ne tient pas compte de l'obsession de cet artiste pour la maladie), sont autant une dénonciation de programmes télévisés comme *Tournez Manège*, *Strip Tease*, *Télébobines* et *Tous Egaux* qu'une parodie d'une certaine marginalité de ceux qui y participent, ou pour le moins de l'aspect caricatural de leurs défauts, voire de leurs mises en scène désuètes, accentué par leur utilisation malhabile d'un médium qu'ils ne maîtrisent pas et par lequel ils doivent s'exprimer en gros plan en un temps souvent extrêmement réduit, d'une seule fois.

Très probablement est un élément déterminant pour notre analyse, comme dans la vie le fait de rire de ses propres plaisanteries (bien noté dans le film *Jet Set* de 2000 de Fabien Onteniente), le caractère apotropaïque, en tant que manière de s'intégrer à la norme en stigmatisant ceux qui en sortent, de la mise en scène par le comique de personnages hors de la norme justement, comme l'atteste la fréquence des figures de comédiens sans talent ("ce que je ne suis pas") dans les sketches de Sémoun ou de Kad et Olivier. Autre modalité de ce caractère apotropaïque sont les jeux décalés d'Andy Kaufman, des Robins des Bois ou de Eric et Ramzy, mais aussi le chanteur lyrique aphone créé par Didier Bénureau, les marginaux intermittants du spectacle brossés par Kakou ou les créations de Raphaël Mezrahi. De fait, les Achille Tonic, personnages que leur couple d'auteurs-interprètes considèrent comme une "*famille*" de "*ringards du music-hall*", mêlent élocution difficile et numéros ratés. On notera que, d'une façon générale, les magiciens aussi sont producteurs très friands d'exhibitions où ils se présentent sous un aspect faussement incompetent, afin de faire ressortir, par opposition, le spectaculaire de leurs tours. Ainsi, les

amis idiots des héros des "soap-shows" états-uniens des années 1990 se comprennent en tant que contreparties nécessaires du protagoniste-modèle s'affirmant par opposition avec ce qu'il n'est pas (ce que nous avons pu montrer pour les films comme *As Good As It Gets* de 1998 de James L. Brooks dans notre série nicaraguayenne "Hablemos de Cine" de *El Nuevo Diario* de 1997-1999), si on les compare à la famille et les connaissance de Daria dans le dessin animé éponyme, héroïne-*Je* dont l'élocution saccadée, hautaine et méprisante, reflète son caractère volontaire et supérieurement intelligent, donc solitaire et individualiste (face aux êtres inférieurs et stupides qui l'entourent).

Marque qu'il s'intègre, on l'a dit, à la forme globale des manifestations de l'esprit humain, comme la "télévision réalité" et/ou la "trash TV" (qui en France, bien avant *Loft Story*, version nationale du *Big Brother* des autres pays, débuta avec les épreuves basées sur la peur des concurrents de *Fort Boyard*), le rire, définissant le cadre et les limites de la norme, montre ainsi combien la société humaine, similairement à celle des rats, est axée sur l'humiliation et le chacun pour soi.

La présence même d'un message idéologique dans les films comiques témoigne du fait qu'à l'instar de tout message symbolique, le rire n'est pas l'expression d'une rupture, mais sert bien à réaffirmer les types admis. Alors que dans *Didier* de 1997, première réalisation d'Alain Chabat, ancien membre des Nuls, les skinheads sont par trois fois (chiffre symbolique par excellence, on le sait) battus, et les racistes stigmatisés de façon récursive, les films de Gérard Jugnot présentent toujours des héros racistes, à l'image d'ailleurs de ceux du *Père Noël est une ordure* de 1982 de Jean-Marie Poiré (cinéaste qui mis en scène dès le début les acteurs du Splendid, qu'il retrouva dans nombre de films postérieurs), où déjà la classe moyenne française s'opposait aux pauvres sales et stupides, à l'étranger à la nourriture infecte (dont les produits "roulés sous les aisselles" sont passés - entre autres nombreuses citations des premiers films du groupe théâtral - dans le langage courant)⁴ et à l'homosexuel prêt à sauter sur tout mâle à sa portée (comme de la mise à mort des animaux, la figure

du travesti survenant itérativement dans l'art comique pour affirmer dialectiquement - par opposition/négation - la nature distincte et supérieure de l'homme). On notera ainsi le fait que la question sexuelle en général (*8mm*), mais plus particulièrement homosexuelle soit souvent appelée comme liée à celle de la psychopathologie (*Man on Fire* - qui inspira *8mm* -, *Le silence des agneaux*, *Le Chacal* avec Bruce Willis). Significativement déjà, comme encore dans le cycle des *Bronzés*, c'est dans le cadre des institutions (SOS Amitiés, le Club Méditerranée) que se passe l'action de ces pièces (même si dans *Un homme à ma taille* de 1983 d'Annette Carducci - également scénariste du film -, la bande du Splendid nous offre un plaidoyer pour la tolérance, à travers l'image intégrationniste d'une allemande née pendant la guerre, mais au prénom français hautement symbolique - comme elle-même le rappelle dès le début - de Victoire, jeune femme irrésistiblement attirée par nos compatriotes, ainsi que par les juifs, pendant que son amie allemande, vivant aussi à Paris, ne tombe amoureuse que de noirs - dont elle a d'ailleurs un enfant - et d'asiatiques). De même, les films de Jugnot ont pour personnages principaux des policiers, des scout, des casques bleus ou des hommes politiques (bien que ces derniers étant vus de façon négative, contrairement aux autres). Dans la publicité que Jugnot réalisa au début des années 90 pour Lucky Strike, les protagonistes sont des militaires états-uniens rappelant, mais sans critique sociale, ceux de *Full Metal Jacket* de 1987 de Stanley Kubrick. Dans *Meilleur espoir féminin* de 2000, le héros est un père s'affrontant à sa fille, attirée par les lumières du cinéma, et prête à se dénuder devant la caméra pour atteindre ses buts, et au fiancé maghrébin de celle-ci. Déjà dans *Pinot Simple Flic* de 1984, Jugnot incarnait un policier raciste qui, en tombant amoureux, s'ouvre à la différence. *Scout Toujours...* de 1985 est paradigmatique des oeuvres de Jugnot, puisque s'y opposent cette fois-ci au héros chrétien et droit d'une part d'ambigus et plutôt pervers bohémiens et d'autre part un homosexuel violeur. De même la figure de la femme aimée, mais fille facile, y est mise en parallèle avec celle de la femme mariée, prostituée occasionnelle et attirée par les très jeunes gens. En d'autres termes, Vierge et Prostituée

s'affrontent ici comme dans la *Bible*. Il est évident que la morale des films de Jugnot, avec leurs héros à la xénophobie latente mais non assassine, déterminant donc, sans clairement l'exposer, un degré de racisme tolérable, est que tout le monde peut arriver à s'entendre dès lors que chacun y met du sien, cependant la vision du monde qui y est développée de façon répétitive, toujours à travers les yeux d'un héros français archétypal, n'est pas indifférente, non plus que l'est son racisme et son homophobie avoués et systématiques. Ils rendent compte de l'imposition d'un type bien particulier, comparable à celui des héros états-uniens (la troupe du Splendid ayant eu le génie dans les années 1980 et 1990 de réintroduire dans le cinéma français des histoires bien montées à la morale évidente). De fait, on retrouve notamment dans *South Park* toujours une critique initiale aux figures nationalistes, celles-ci se révélant sur la fin cependant toujours salvatrices des bonnes valeurs. Ce type de revirements n'est pas sans effet ni privé de sens, tant du point de vue structural de l'ordre du récit, que du point de vue idéologique. Ainsi dans *Scout Toujours...* se révèle, comme dans le dessin animé *South Park*, l'ambiguïté du discours: puisque les paroles racistes du héros ne l'empêchent pas d'être l'image même de la droiture, son avis, notamment lorsqu'il affirme qu'un autre chef scout est malhonnête, closant une conversation fait par là même, au niveau strictement narratif, autorité pour le spectateur (principe de nouveau du héros-*Je*). De là, on peut s'interroger sur les niveaux de discours et leur totale clarté.

Néanmoins, le comique est l'art qui le mieux rend compte du fait que le groupe n'est que la représentation extensive du *Moi* (voir la pertinente critique aux incohérences des attitudes et poses du comportement social, qui, privées de logique hors du contexte des coutumes d'échange interpersonnelles, apparaissent comme inopportunes à la raison individuelle dans les sketches de Gerra, déjà cité, mais aussi de Roland Magdane, Bigard, ou dans "*Musik Kassik*" de Boon). Ainsi, comme ceux qui supposément mettent en péril l'individu dans sa vie quotidienne (actuellement les jeunes des banlieue, selon les informations), la loi dans ses diverses manifestations (huissiers, policiers, juges,...), est raillée en ce qu'elle

limite arbitrairement la liberté personnelle, tant par les caricaturistes sociaux (Honoré Daumier, Cabu,...), que dans les plaisanteries, les pièces de théâtre, les livres ou les films, comme, d'une certaine façon, ceux de Jugnot justement. L'exemple est ancien, les institutions et même les dieux étant les cibles favorites déjà d'Aristophane.

De la même façon qu'il y a une collusion évidente entre le caractère dénotatif de l'art abstrait et de l'oeuvre de Tex Avery (en ce que celle-ci met régulièrement en miroir les techniques, codes et sujets du dessin animé: la page blanche, le moment de fin et sa morale, le technicolor par exemple dans "*The Screwy Truant*", la reprise perpétuelle des modèles tel "*Le Petit Chaperon Rouge*" dont se plaignent le loup et la petite fille du conte,...), à l'inverse l'idéologie immédiate de la plaisanterie populaire est, comme les films cités du Splendid et de Jugnot, l'expression même d'un sectarisme qui remet totalement en question la thèse du rire en tant que rupture, faisant de nationalités (les Belges, les Suisses) ou de types sociaux (les blondes, les homosexuels) les boucs émissaires du groupe qui, ce qu'avait très bien pressenti Jacques Brel dans sa chanson "*Seul*" de 1959 lorsqu'il écrivait "*On est million à rire du million qui est en face*", s'en moque et ainsi se définit lui-même comme norme, encore une fois par opposition/négation. Le comique n'étant donc qu'une forme particulière du discours social sur la norme et sa transgression, la figure de l'homosexuel, indirectement évoquée par le rire sur le travestissement dans le classique *Some Like It Hot* de 1959 de Billy Wilder, apparaît, ce qui était déjà le cas dans les rites saisonniers des mythologies classiques, notamment apolloniens ou du Fripon divin (on y reviendra), comme pendant asexué plus ou moins explicite de l'homme aimé, aussi bien dans la comédie *My Best Friend's Wedding* de 1997 de P.J. Hogan (voir ici aussi la blonde idiote, interprétée par Cameron Diaz, rôle préfigurant celui qui, après *The Mask* de 1994 de Chuck Russell, la révélera dans *There's Something About Mary* de 1998 de Peter Farrelly), qu'antérieurement dans le policier *Single Withe Female* de 1992 de Barbet Schroeder, et plus généralement de la virilité mâle dans le roman érotique *Pornocratie* de 2001 de l'écrivain

et cinéaste féministe Catherine Breillat, ou dans le film *Flawless* de 1999 de Joel Schumacher, le rôle du "macho" étant tenu par l'archétypal Robert De Niro en revêche policier (autre symbole psychanalytique de l'Ordre masculin, à l'instar du Père).

On trouve aussi souvent un comique lié aux groupes d'âges: parodie des adultes et/ou des professeurs par les enfants, bébés transformés en ballons que "shootent" notamment de vieilles mamies indignes dans les montages qui passent sur internet, vieux qui dans les sketches et les films sont maltraités, dont on parodie la lenteur ou dont on écrase les animaux (comme par exemple dans *Un poisson nommé Wanda* de 1988 de Charles Crichton). Reporté à cette triple exposition de soi par antinomie, en fonction de la race, de l'âge et du sexe, l'individu-type se caractérise globalement dans notre société comme masculin, blanc et d'âge moyen, même lorsque les interprètes comiques féminines ou d'origine étrangère se mettent en scène eux(/elles)-mêmes et déportent donc le regard et la définition sur et de l'altérité, créant à leur tour d'autres enfermements normatifs, soit parce qu'ils(/elles) reprennent à leur compte les images d'Epinal liées, en particulier, aux communautés ethniques ou régionales dont ils proviennent (force est ainsi de constater dans les sketches de Smaïn, Légitimis, Boujenah, Debbouze, ou chez les comiques marseillais, à la fois le désir de ne pas être réduit par le public et les cinéastes à incarner des modèles idéologiquement fixés et censés représenter leur groupe, et néanmoins leur récit dans leurs propres spectacles de souvenirs d'enfance ou de situations aux connotations culturelles bien marquées), soit parce qu'elles rejettent, plus spécialement les comiques féminines, dont Michèle Bernier, la figure de l'homme dans le réseau d'une opposition des sexes où il devient le domaine, aux attitudes figées, supposées nous représenter dans notre ensemble, inexploré et incompréhensible - tel que le genre masculin avait voulu décrire auparavant la Féminité -.

A mi-chemin entre les films de Jugnot et celui de Chabat, dans *Austin Powers: l'Espion Qui M'a Tirée* de 1999 de Jay Roach, metteur en scène jusqu'à maintenant des trois films de la série, le Dr Denfer s'empare symboliquement du chapeau conique d'un prêtre du Ku

Klux Klan, pendant que peu après le héros, également interprété par Mike Myers, compare, lors d'une séance de photographies de mode ("*fonction-charnière*" du récit, selon la division barthésienne, qui sert ici à caractériser, à l'égal de l'inévitable smoking de son modèle James Bond, l'espion comme un dandy et esthète talentueux), les vietnamiens creusant de trous durant la guerre contre les Etats-Unis à des lémuriens. On se demandera alors si l'enlèvement par le méchant du symbole du pouvoir blanc et l'affirmation pro-états-unienne par le héros ne développe pas de façon non dite et maniquéenne l'idéologie dominante, tout en paraissant la critiquer.

Les Collègues de 1999 de Philippe Dajoux est un film sur le football, co-écrit par Franck Fernandel, le fils de Fernandel, qui en outre y fait une courte apparition, et dans lequel joue le frère d'Eric Cantona, Joël Cantona. Basée à Marseille, l'autre grand centre cinématographique français, l'action vise, dans une problématique municipale implicite liée à l'affaire Bernard Tapie, ressentie comme une trahison étatique à l'OM, à rendre sympathique une équipe associative, poussée à tricher ses matchs pour sauver son club. Pour accentuer l'identification du spectateur aux personnages, la perspective intégrationniste, typique des années 1990, se ressent à travers le mélange ethnique et le langage non seulement imagé, mais aussi vulgaire, des protagonistes. Dans ce cadre doublement politique et idéologique, le discours raciste, validé par le caractère très libre des dialogues et l'amitié soudée des héros, s'exprime à travers de plaisanteries sur les dents et les yeux du noir, visibles dans la nuit. Comme dans *L'Arme Fatale 4* (1998) de Richard Donner (metteur en scène de la série), avec Chris Rock, et la postérieure série *Rush Hour 1* (1998) et 2 (2001) de Brett Ratner, où Chris Tucker forme avec Jackie Chan un duo de policiers similaire à celui de *L'Arme Fatale*, où les plaisanteries raciales deviennent acceptables parce qu'elles sont dites par un noir, ou comme dans les films de Jugnot, dans *Les Collègues*, sous prétexte d'intégration, s'auto-justifie perversement le discours réactionnaire dans sa recherche permanente des types (voir aussi l'apologie, récurrente dans les films, de la monarchie par les serviteurs des nobles, comme c'est par

exemple le cas dans la version des *Mystères de Paris* de 1961 par André Hunebelle, ou la critique au système et à la censure communistes par les soviétiques eux-mêmes dans *Le Docteur Jivago* de 1965 de David Lean).

Dans *Boys on the Side* de 1995 de Herbert Ross, c'est le double statut d'homosexuelle et de noire qui permet à l'héroïne d'inciter un mal aimable taxi pakisanais à retourner chez lui.

Dans *Addicted to Love* de 1997 de Griffin Dunne, film qui révéla véritablement Tchéky Karyo aux Etats-Unis, la série télévisée *Mariés, deux enfants* et les dessins animés *South Park* et *Angela Anaconda*, le rire soutient parfois le discours raciste, notamment anti-français.

Comme l'étranger (ou le RMiste dans les émissions de Philippe Bouvard, du *20H20* ou la série *P.J.*), le suicidaire, dans les spectacles de Bernier, Boon, Michel Muller, dans les films *L'Emmerdeur* de 1973 d'Edouard Molinaro et *Le Père Noël est une ordure*, ou la série *As If* de 2001, est moqué, pour sa proximité avec la mort, comme une autre forme minoritaire rejetée hors du groupe par et pour sa désespérance, de la même façon que dans les "comics" et les oeuvres fantastiques états-unien, ceux que la souffrance a marqués doivent, sans doute en vertu de l'explication théologique que le Destin ne frappe que ceux qui le méritent, être repoussés et vaincus par la société: on pense notamment à Carrie, adolescente solitaire humiliée jusqu'au bout par ses camarades, Candyman, noir lynché pour avoir aimé une blanche dans le vieux Sud, à l'assassin Freddy, immolé par les jeunes de sa ville, et aux ennemis de Batman, souvent des scientifiques insociables - mais aussi une secrétaire vieille fille pour Catwoman, et un orphelin, significativement élevé par les animaux, en ce qui concerne le bien nommé Pingouin, pendant du héros recueilli, lui, dans un monde de richesse, et dont il surdétermine l'appartenance au groupe humain, et même à la très bonne société de Metropolis, la "ville-mère" centrale -. Ces personnages reclus dans leur propre monde deviennent ainsi systématiquement des méchants que le héros devra vaincre. A eux s'oppose le héros, souvent lui-même scientifique, tel Spider-Man, auquel une malencontreuse manipulation a conféré des pouvoirs surnaturels. A

l'instar du noir au discours raciste incarné par Tucker dans ses premiers films, il vient donc valider, en étant implicitement le contre-exemple (voir aussi en ce sens le vampire Blade ou les héros du film *Le loup-garou de Paris* de 1997 de Anthony Waller et la série *Le Loup-garou du Campus* de 1999), l'irrémissible scission entre le groupe (dont il est le porte-voix moral) et les marginaux: les scientifiques (qui sont les "ringards" de la série *Parker Lewis ne perd jamais* de 1990-1993, Jerry Steiner étant à son tour l'exception qui confirme la règle - voir aussi la méfiance relevée par Jean-Paul Sartre ou Roland Barthes, qui la nomme "poujadiste", envers les intellectuels -). Darkman, maltraité, mais aussi dans une certaine mesure Spawn - bien que celui-ci soit iconographiquement plus proche de Blade -, apparaissent alors comme les contretypes parfaits des méchants habituels, dont ils ont l'aspect, tout en restant des super-héros. Néanmoins, nous venons de le dire, Spawn, plus proche de Blade, révèle le statut bien particulier d'exception qui les touchent: Blade est un vampire qui, renonçant à sa race, comme le Christ au judaïsme (considérée en tant que fausse doctrine), devient Messie pour l'humanité (pareillement, le jeune héros du *Loup-garou du Campus*, Angel dans *Buffy*, série commencée en 1997, ou le démon amoureux de la plus jeune des sorcières dans *Charmed*, série commencée en 1998, figure parallèle - bien que postérieure - au policier, puis à l'ange, amoureux chacun de l'une des deux soeurs aînées, et dans une certaine mesure Highlander, s'opposent à leur race mauvaise, ou pour le moins combattante de l'humanité). Ayant une petite amie, Darkman, avant sa transformation, était un scientifique socialisé, à l'instar de Spider-Man, et contrairement aux scientifiques ennemis de Batman qui, soit parce qu'ils perdent leur amour (Mister Freeze), soit parce qu'ils n'en ont jamais eu (le Joker, Poison Ivy, elle-même défenderesse de la cause de la Nature, donc antisociale à l'instar du Pingouin), deviennent des super-méchants, ou encore à Seth Brundle - la Mouche -, dont la rencontre fortuite avec la journaliste servira plus, structurellement sur le plan narratif, à faire entrer celle-ci dans un univers d'horreur (comme dans le cas de la rencontre entre la belle et King-Kong) qu'à définir le degré de sociabilité du

personnage principal. Pour preuves l'amoureux qu'aura la belle, et que suppliciera la Mouche, et surtout le refus catégorique de Brundle de laisser entrer la jeune femme dans son laboratoire-hangar lors de sa mutation, refus qui s'associe à une jouissance de la mutation, et non à un dégoût de celle-ci comme pour Darkman ou Grégoire Samsa chez Franz Kafka (Samsa étant un le type même de l'homme mis au banc de la société, les discours sociaux de Gogol dans *Le Manteau* de 1842 ou Kafka dans *La Métamorphose* de 1916 étant inversés par le libéralisme intégrationniste néo-hégélien nord-américain).

On voit bien à travers ces exemples que le principe de rupture, établi notamment par Bergson, devrait tout autant être considéré à partir de l'idée de ridicule⁵ (d'ailleurs récemment mise en scène dans un film homonyme, de 1996, par Patrice Leconte). Ainsi, si bien le rire représente une rupture, elle ne rend pas tant compte de la rupture subie par celui qui en fait les frais (en tombant, par exemple), malgré ce que laisserait penser la théorie de Bergson. En effet, celui-ci, en postulant que le rire provient d'un changement brusque dans l'ordre normal du quotidien, observe avant tout la disjonction elle-même, non son cadre. Or pour une fois, il semblerait que la perspective sociologique, avant tout exotérique, serait plus adaptée à l'analyse du phénomène. Marquant une césure dans le cycle habituel, immuable, du quotidien, la chute n'est pas le rire. Le rire est le produit de la chute, ou pour être plus exact de la vision de la chute. Il a déjà été noté que le principe comique de la tarte à la crème, très visuel et pour cela très répandu dans les films muets, permet au spectateur de rire d'une personne à laquelle il ne s'identifie pas, mais qui au contraire lui permet de se sentir mieux, plus chanceux, plus intégré au groupe. Le rire, par essence collectif, de la société, face à l'adversité subie par un individu à un moment donné, le faisant ainsi sortir de la masse, lui rendant sa solitude observable, a été parfaitement défini par Pagnol dans *Le Schpountz*, lorsque, comme nous l'avons évoqué, Fernandel, entendant les rires provoqués par les scènes qu'il pensait tragiques du film qu'il vient de tourner, s'exclame que jamais il ne permettra qu'on rit de lui, car le comique

est celui dont tout le monde se moque, celui qui rend le pire des imbéciles heureux, car celui-ci peut se dire qu'il est toujours moins bête que le comique qui le fait rire.

En d'autres termes, si le rire est provoqué, encore une fois, par une distorsion dans le quotidien, c'est qu'il marque, par contrecoup, l'observance du rieur au code, que lui n'a pas transgressé. Celui qui tombe, même lorsqu'il rit, on le sait tous par expérience personnelle, a toujours un rire honteux, d'excuse (...).

Ainsi, le rire ne participe pas de la rupture, mais de la dénonciation. Il est l'affirmation du rieur face à celui qui tombe, affirmation qui tend à revendiquer, selon le principe du héros-*Je*, tel que nous l'avons précédemment mis en place, quelque chose de l'ordre du: "Je suis dans la norme", opposé à l'altérité de celui qui en sort, involontairement, par la chute, ou non, en ce qui concerne les comiques professionnels (à noter que le cas du raconteur d'histoires drôles est différent de celui du comique professionnel, puisque alors le conteur et le rieur sont reliés, comme lors d'un "*one man show*", par un amusement partagé, à travers le récit justement de la mésaventure qui arrive à un protagoniste en tant que tierce personne, qui elle est risible). L'altérité du comique se fait particulièrement sentir lorsqu'il incarne un personnage fictif, minoritaire, nous l'avons dit, sur la piste de cirque pour les clowns, ou dans les films pour les acteurs (en général il s'agit de simplets, notamment popularisés à l'écran par Fernandel, Bourvil, Raynaud, Francis Perrin, Pierre Richard, Jacques Villeret, Jerry Lewis, ou Peter Sellers et Leslie Nielsen dans leurs rôles d'inspecteurs incompetents et dépassés par les événements, ou de personnages intouchables dans la vie réelle, rendus comiques pour s'en venger et/ou leur enlever leur caractère effrayant: on pense au diable médiéval, nous y reviendrons, ou aux P.D.G. acariâtres qui ont fait la gloire de Louis de Funès; plus significatifs encore sont les ennemis politiques et/ou militaires moqués, tels les allemands dans les nombreuses comédies sur la Seconde Guerre Mondiale, du *Dictateur* à *La vie est belle*, en passant par *L'As des As*, ou Saddam Hussein dans *Hot Shots*). A ce sujet, Villeret et Anne Romanoff ont fait d'admirables sketches sur la réception au premier

degré de l'art du comique par le spectateur moyen.

Comme dans les livres et films d'épouvante, le comique utilise aussi souvent le recours à l'horreur d'évocations et de situations, ainsi qu'il met en scène l'extrême malheur (voir *Le père Noël est une ordure* ou les films de Charlie Chaplin) de façon apotropaïque, remplaçant la norme négativement par la description attentive de ceux qui ne s'y intègrent pas, par impossibilité (les pauvres, les marginaux, les malades, les mourants, les exclus) ou choix (on note ainsi une répétition dans l'émission *Morning Live* de M6, comme dans le cycle de publicités pour le serveur internet Liberty Surf en relation avec son nom, des parodies des intellectuels - en particulier Jean-Luc Godard pour le *Morning Live* - et des révolutionnaires - dirigeants et combattants pour la libération et contre le colonialisme de Carl Marx au Che Guevara, en passant par Gândhî, pour Liberty Surf, enseignants et communistes étant associés dans le *Morning Live* -).

De même, contrepartie du tabou, le sexe, bien qu'il y paraisse, est présent partout:

- Dans le théâtre de boulevard, où, question d'archétypes scénographiques représentatifs de l'oisiveté bourgeoise de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle, très fréquemment les femmes se retrouvent en nuisettes sous le regard graveleux par jeu de leurs partenaires, et naturellement du spectateur (sorte de client flanelle se rinçant l'oeil gratis, sous le couvert de l'anodin plaisir pris à la comédie qu'on lui offre);

- Dans les séries;
- Les "*soap-operas*" et les "*talk-shows*";
- Dans la "*trash TV*";
- Dans la poésie et la chanson populaire;
- Dans les magazines;
- Dans les somptueuses créatures de la publicité;
- Au téléphone, sur le minitel et internet;
- Dans l'art contemporain (recentré sur le vécu de l'âme de l'artiste, et donc souvent sur les formes simples des "*idées premières*" de la psyché, réduites à leur expression minimale par l'accumulation de motifs qui servent de "*fonctions-charnières*" s'interconnectant entre

eux en tant qu'éléments métaphoriques isolés de l'esprit, comme dans les rêves);

- Dans les films et téléfilms, à travers les indispensables scènes d'amour; dans les téléfilms policiers états-uniens des années 1990-2000, une première scène de sexe intervient souvent dès le tout début, satisfaisant ainsi à la fois la libido du spectateur, et se justifiant éthiquement, puisqu'elle exprime que, déjà, nous sommes dans un contexte de danger car de débauche morale et physique (problème central pour la mentalité nord-américaine, ainsi que nous avons eu l'occasion de le montrer dans les articles sur *No Way Out* et *Most Wanted* de notre série, déjà citée, "*Hablemos de Cine*", on citera aussi à ce propos le proverbe chinois: "*Vol n'est pas loin de jeux d'argent, meurtre de débauches*", reproduit dans la nouvelle "*Les vagissements de l'enfant mort*" du deuxième volume des *Contes anciens et modernes*, édité par Feng Menglong à Nankin en 1625), au contraire de ce qui se passe dans les téléfilms sentimentaux sur la naissance d'un amour ou le courage de familles se battant contre la maladie, où là, respectant l'idéologie romantique de l'amour pur et du modèle familial chrétien traditionnel, est proportionnellement rarement représentée de scène de sexualité, remplacée par le vérisme de discussions nocturnes dans le lit entre les conjoints qui sert clairement à créer une connivence entre la situation représentée de l'ambiance "costumbriste" répétitive de la vie de couple se construisant à travers les années et l'intimité confortable de la pratique du spectateur dans son propre foyer (iconographie du lit conjugal qui, malgré l'évocation toujours elliptique d'une sexualité prouve ici d'un amour indéfectible entre les héros, est réursive dans la série policière *Pour l'Amour du Risque*, modèle familial complété par le chien, qui d'ailleurs, symbole de la fidélité conjugale, comme l'a montré Erwin Panofsky pour le portrait des *Epoux Arnolfini* de 1434 de Jan Van Eyck, souvent les accompagne dans leur chambre et leur couche, et le domestique intime de la famille, représentant quant à lui de l'unité - déjà postulée par Hegel - de la société civile, en l'occurrence capitaliste états-unienne, par opposition, précisément, à l'égoïste méchanceté des bandits auxquels s'affronte le couple dans ses aventures); par

extension de ce principe d'opposition entre le domaine familial, accueillant et complice, de la norme et celui, dangereux, inconnu et isolant, de l'extérieur, héritiers des saloons des westerns, lieux de relation sociales privilégiés des solitaires cow-boys, où se trouve souvent la femme convoitée, les bars et bars à sexe des films et téléfilms, notamment policiers, états-uniens mettent en scène doublement, d'une part, la solitude du héros pris dans une intrigue complexe, face à un monde indifférent, et, d'autre part, la vie réelle, active, dont fait partie le héros, par opposition à l'univers malsain et macabre dans lequel il se voit contraint de plonger (sans doute cette double qualité du bar se ressent-elle particulièrement dans les différents moments où il apparaît dans *L'Affaire Pélican*, et aussi, à un degré moindre, dans *JFK*); dans ce contexte d'interprétation, le bar représente, comme la taverne classique, le monde dans ses gesticulations, par opposition, implicite, à l'ascétisme (provisoire) du héros, épigone en cela du moine (voir le symbolisme moral des *Tentations de Saint Antoine* de Jérôme Bosch); le bar, mettant en scène la relation de et au groupe, apparaît comme positif, mais, à mi-chemin entre dedans (puisque convivial) et dehors (puisque lieu social et non privé), proposant des spectacles interdits, il préfigure les combats du personnage principal contre la débauche ambiante; la deuxième moitié des années 1990 a vu se multiplier les téléfilms et séries états-uniennes traitant de viols de jeunes filles par leurs compagnons de classe lors de beuveries estudiantines; accessoirement, on notera ainsi que souvent les séries policières (voir par exemple *Les dessous de Palm Beach*, ou l'épisode "Meurtre sur papier glacé" de la série *New York Unité Spéciale*) se passent dans l'univers du mannequinat, moyen à la fois, comme on l'a dit, de satisfaire la libido du spectateur tout en lui permettant d'être en accord avec soi-même, puisque le but se veut moral, démontrant que l'univers du sexe est celui de la drogue et de la violence (en outre, souvent, les scènes de sexe s'associent aussi, plus généralement, à celles de débauche collective et d'abus, ou pour le moins de prise inconsidérée, d'alcool); au sein d'un même téléfilm, comme dans *Deadly Matrimony* de 1992 de John Kory ou le britannique (bien que

réalisé à la manière et sur un thème de type états-uniens) *Au Nom de l'Amour* de 1999 de Ferdinand Fairfax, peuvent s'opposer l'ambiance d'érotisme et d'alcool des méchants ou adultérins et le cocon asexué du lit conjugal: le conjoint de l'héroïne s'assimilant explicitement, par sa mort, au "*pater familia*" dans *Au Nom de l'Amour*, par opposition à l'amant, dont la violence de l'intromission dans la vie privée de son ancienne amoureuse est représenté par les deux fois où dans le téléfilm une porte est défoncée, laissant apparaître une sorte de gigantesque oeil-de-boeuf/ouverture-vagin sur l'intimité violée de l'Autre (vision surdéterminée par le parallélisme des thèmes de l'avortement et de la mort du père, phallus donneur de vie symboliquement castré par l'accident en engin automobile); est tout aussi révélatrice dans cette perspective la série de téléfilms de TF1 de 2001 sur les aventures de *Sauveur Giordano*, détective au nom clairement christique incarné par Pierre Arditi, et dont le combat est, comme pour les héros des ouvrages de Roger Le Taillanter ou de la série *Brigade Mondaine* de Michel Brice, la lutte contre la prostitution, notamment infantile, liant ainsi implicitement, comme, encore une fois, la réitération de l'association entre photos de mode et traite des blanches dans les séries états-uniennes, le sexe, l'illicite et le mal; n'ayant d'autre rôle structurel (fonctionnel dans l'ordre du récit) ou symbolique que de représenter en quelques minutes l'ancienne ou nouvelle, selon les cas, relation sentimentale forte unissant les héros, comme le faisaient en quelques secondes dans les anciennes productions filmiques un échange de regard ou un baiser, la scène de sexe est cependant, même dans les oeuvres de seconde catégorie, presque toujours une des mieux étudiées et des plus léchées, avec de nombreuses innovations et subtilités scénographiques, tant dans le décor que les jeux de lumières, ce qui atteste encore, sous un autre aspect, la nécessité de valider la simple satisfaction de la libido des spectateurs, ici formellement - c'est-à-dire par ce que l'on pourrait appeler une éthique esthétique (ou une recherche de moralisation de cette gratuité de l'acte sexuel vu dans toute sa crudité par une justification, comme pour les images de divinités nues et

autres nymphes de la peinture classique, liée à l'idée du Beau et du Style) -;

- Mais surtout, incluant la scatologie, en tant qu'elle relève aussi des organes viles et permet, dernière barrière langagière et idéologique, de parler indirectement du sexe, on le voit très bien dans les films d'Eddie Murphy (l'apparition de mots grossiers dans les oeuvres filmiques pour rendre compte d'un vérisme linguistique, paradoxalement souvent en opposition à des récits non à proprement parler réalistes, devant historiquement se chercher, en ce qui concerne le genre comique, dans les premiers films de Murphy, tels *Un fauteuil pour deux* de 1983 de John Landis ou *Le flic de Beverly Hills* de 1984 de Martin Brest, et, pour leur apparition dans des productions où sa surcharge ne sert pas l'effet burlesque, dans le film policier *Red Heat* de 1988 de Walter Hill, avec James Belushi et Arnold Schwarzenegger, ainsi qu'à la télévision dans la série *Rick Hunter* de 1984-1991), le sexe est présent dans les histoires drôles.

Au XIXème siècle, on le retrouvait dans les objets affirmant la masculinité de leur détenteur (on a cité la mise en scène de théâtre), par exemple dans les fameuses blagues à tabac, sous la forme de femmes se dévoilant dès qu'on activait d'une façon ou d'une autre le sujet. Or l'on note la récurrence des émissions de télévision plus spécialement réservées à la prostitution, à la pédophilie, au viol et à l'inceste. Ainsi, comme le Grand Guignol et, avant, les fameux "*Canards sanglants*", qui montraient sans vergogne les crimes les plus affreux, le sexe est clairement abordé dans ses manifestations extrêmes (on pense encore aux émissions, notamment de Christophe Dechavanne, sur le sado-masochisme), limites, en d'autres termes interdites. Plus encore que de satisfaire notre voyeurisme, ces programmes font appel, sous prétexte de traiter des thèmes de société, aux couches les plus basses de notre instinct, nous libérant, par procuration, de l'inhibition qui s'y attache, comme les histoires drôles. La valeur originellement sacrée du sexe (qu'on peut apprécier dans les arts africains, hindous et gréco-romains) se transforme, comme pour les crimes ritualisés des productions symboliques ou des journaux, en expression de ce qui est illicite (le

viol, l'inceste, la pédophilie, la prostitution, auparavant l'homosexualité), et donc, par antinomie, de ce qui ne l'est pas. Le point de vue moral qui s'attache toujours, plus ou moins clairement, à la représentation de la prostitution ou de l'inceste et du viol, voire des crimes passionnels intra-familiaux dans les journaux, par exemple, nicaraguayens, les téléfilms états-unisens basés sur des faits réels, ou les émissions criminelles françaises, sert à masquer d'un voile de fausse pudeur la mise en scène de notre propre attirance pour ces zones d'ombre de nos fantasmes collectifs, prévenant ainsi leur réalisation, ou du moins posant les normes sociales qui délimitent leur champ de réalisation éthique et légale.

En montrant les sexualités parallèles (durant la semaine du 28 mai au 1 juin 2001, l'émission *Nulle Part Ailleurs Midi* de Canal + a invité des adeptes du sexe tantrique, et fait un appel à témoins sur les "allumeurs"), et plus généralement les modalités du sexe (on pensera à la série d'émissions de la fin des années 1980 et du début des années 1990 *L'Amour en France*), la société redéfinit, par antinomie, ses propres normes.

Conspué, ridiculisé, ou bien au contraire répétitivement intellectualisé: rationnellement mythisé (Georges Bataille), médicalisé (*Le Journal de la Santé* de la 5^{ème} aborde très fréquemment la sexualité, le présentateur fait souvent des plaisanteries grivoises à l'intention de sa collègue) et psychanalysé (voir les nombreuses émissions de télévision, telles *L'Amour en Danger* ou *Qu'est-ce que l'Amour?*, où des psychologues interviennent pour expliquer les problèmes de couple ou la sexualité en soi - mode qui par ailleurs a favorisé l'apparition des psychologues pour valider plus généralement les émissions de "télévision réalité" -), le sexe est idéologisé et idéologiquement distancié du sujet qui le décrit et tente de l'analyser, en devenant objet d'interprétation, sur lequel le pouvoir de la société s'opère donc par dissection et pseudo-analyse phénoménologique. Par là même il est apprivoisé, car réduit (au sens épistémologique du terme), contenu, assiégé, dans le sens d'entouré, de barricadé. Il est délimité. A l'instar du fantastique dans ses oeuvres, contraint à ne se montrer que comme détenteur d'une

morale implicite, de *The Twilight Zone* à *Le Monde des Ténèbres* (voir aussi les films pour adolescents où, ce que nous pourrions identifier au complexe de Laïos ou Jocaste, le meurtre systématique s'opère sous le couvert de punir les jeunes de leur désobéissance, notamment liée aux activités orgiaques: sexuelle en premier lieu et de consommation d'alcool, de cigarettes ou de drogue en second lieu, question morale d'où dérivent les nombreux téléfilms des années 1990 - symptomatiques d'une réelle préoccupation sociale, d'origine religieuse, envers l'amour avant le mariage - sur le péril que représentent les fêtes de fin de dernière année de collège, où seraient tout spécialement violées les filles trop ingénues, productions filmiques en relation dialectique avec *Carrie*, dont le thème est celui d'un viol symbolique, représenté par la peinture rouge dont est recouverte l'héroïne par ses camarades de classe, et qui provoque sa perte mystique car elle se trouve alors en désobéissance avec les préceptes de strict rigidité que lui a inculqués sa mère bigote).

De même, dans les oeuvres policières, notamment françaises, mais aussi parfois états-uniennes, les premières n'étant d'ailleurs souvent que de pâles imitations des secondes, le caractère obligé de l'étrange médecin légiste (en partie dû à l'incapacité des acteurs français à aborder ce type de personnage, assez loin des véristes figures habituelles, mais aussi à l'ineptie des scénarii) vient rassurer le spectateur sur la mort montrée cliniquement, par son regard distant et froid, voire souvent, là aussi de façon entendue, ironique sur les sujets de la morgue qu'il analyse.

Le fait que souvent dans les films, les sketches et en général les amusements des classes populaires les hommes, en forme de transgression, se déguisent en femmes pour amuser leurs amis, confirme le sens apotropaïque et normatif (par stigmatisation) du rire.

C) Le pet en Europe

Nous voudrions donc postuler, à l'inverse de la théorie communément admise, que le rire en tant que phénomène social connaît ses propres règles. Il nous semble encore une fois que c'est

au moins à la *Poétique* d'Aristote qu'on peut faire remonter l'idée de la non exemplarité de la comédie, par opposition à la tragédie. S'il est vrai, on l'a évoqué, que chez Aristophane les dieux sont outrageusement caricaturés, il n'en reste pas moins, et on le voit parfaitement chez cet auteur, comme plus tard chez Lucien, qu'est mise en jeu dans la comédie aussi bien que dans la tragédie la question de la relation de l'homme à la divinité. Ainsi dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle par exemple comme dans les pièces d'Aristophane, telles que *Ploutos* et *Les Grenouilles*, les tares morales ou physiques des dieux ont toujours des échos dans la vie des hommes. On pourrait même penser que le fait d'en rire comme d'en pleurer sont des manières de se protéger des coups du destin. Ainsi, dans l'un de ses articles, Jean Frappier⁶ a noté, certes pour une autre époque, que le fait de rire du diable en faisant de lui un personnage qui n'arrive jamais à ses fins, revêtait un caractère apotropaïque dans les farces médiévales.

C'est dans le corpus médiéval et moderne justement qu'on trouve peut-être le plus bel exemple du rire comme manière de diffuser le sacré. On le sait, l'un des thèmes les plus courants des plaisanteries populaires est la scatologie⁷. Or les farces médiévales comme d'ailleurs la poésie puisent abondamment dans ce genre. Outre les récits grivois tel que celui du *Chevalier qui a fait parler les cons*⁸, ou les célèbres récits rabelaisiens, la farce du *Meunier dont le diable emporte l'âme en enfer*⁹ (1496), reprenant le thème d'un poème de Rutebeuf intitulé "*Le pet au vilain*"¹⁰, nous raconte l'histoire d'un pauvre homme qui grâce à la peur échappa de justesse à la mort, en libérant au lieu de son âme un pet foireux que le diable trompé s'empressa (comme le titre l'indique) d'emmener aux enfers. Si le symbolisme apotropaïque du pet est dans cette farce comme chez Rutebeuf évident, il apparaît beaucoup plus ambivalent, voire destructeur, dans les histoires enfantines réunies par Alain Gaignebet dans son ouvrage *Le folklore obscène des enfants*¹¹. Tout au plus note-t-on la qualité élective du pet du loup dans les rondes de Jumièges et dans les légendes et rites affines, telle que la célèbre histoire des *Trois Petits Cochons*.

Le folklore européen nous offre donc une notable fréquence du thème comique du pet dans la culture populaire, tout en nous laissant assez démunis quant à son symbolisme réel qui devrait au contraire nous permettre de comprendre sa récurrence. En première lecture, le pet et les excréments ne sont que de simples éléments du ressort comique. Cependant, plusieurs indices nous invitent à nous interroger sur leur statut symbolique profond. Tout d'abord, le plus évident: leur évocation est toujours parallèle dans les histoires drôles à celle des organes sexuels. Or l'on sait bien que le comique de l'évocation des organes de la reproduction s'explique par leur caractère tabou¹² (que rend le principe, comme l'a noté Barthes, anti-discursif de l'allitération dans les chansons grivoises du type "*Qui a du caca kaki collé au cucul?*" ou "*J'ai la quéquette qui colle*", cette dernière du groupe Les Mules). Ensuite, aussi bien Jung¹³ que Joseph Berke¹⁴ lorsqu'il publie et analyse les écrits de sa patiente Mary Barnes attestent le symbolisme créateur et régénérateur des excréments. Jung cite le cas d'un artiste psychotique qui s'était représenté en créateur du monde, déféquant sur le trône et le sexe bandé. On se souviendra également de l'oisillon chiant des âmes dans le panneau droit du triptyque du *Jardin des délices* de Bosch, ou encore de la boue primordiale dans laquelle, en quelque sorte à l'image de Mary Barnes, se vautrent Marinetti dans le *Manifeste futuriste* et l'héroïne d'Alina Reyes dans *Le Boucher*¹⁵.

D) Le pet dans les mythologies amérindiennes

d-1) Les aventures d'Oncle Coyote

Ce sont les mythologies amérindiennes qui vont nous permettre de rendre compte de la laïcisation de l'évocation des excréments et du pet, non dans le sens d'une désacralisation, mais au contraire, comme nous l'avons dit, d'une diffusion plus ample du sacré. Deux exemples très concrets et parallèles du folklore nicaraguayen nous y aiderons: il s'agit du *Güegüence*¹⁶ et des aventures de l'Oncle Coyote¹⁷.

Nous commencerons par l'analyse de ces dernières. L'Oncle Coyote, très proche de l'Isengrin de notre *Roman de Renart*, est le plus célèbre personnage de comptines du Nicaragua. S'il est, comme

Isengrin, perpétuellement en butte aux mauvais tours d'un compère, il s'en distingue néanmoins car, à l'instar de Maître Renart, il est le protagoniste principal de ses propres aventures. Le compère qu'il doit subir se nomme Oncle Lapin. L'opposition entre coyote et lapin a probablement à voir avec la catégorie de "*canuletik*"¹⁸, mammifère(s) sylvestre(s) qui dans la conception des tzotziles du Chiapas s'associe(nt), le jaguar ou le coyote aux riches, et le lapin aux pauvres. Ce qui n'a rien d'étonnant, puisqu'en effet de nombreux auteurs, notamment Quince Duncan, célèbre poète costaricien et professeur à l'Université Nationale de Heredia, ont évoqué l'origine possiblement précolombienne de la figure d'Oncle Coyote.

L'Oncle Coyote subit successivement plusieurs avanies de la part d'Oncle Lapin. Il a d'abord le "*cul brûlé*" par la vieille bonne de l'évêque qui croit qu'il a mangé puis chié à l'intérieur de ses pastèques, alors qu'en fait le coupable est Oncle Lapin. Il a ensuite les "*dents cassées*" par les fruits trop verts que lui lance d'un arbre le malintentionné Oncle Lapin. Il meurt enfin pour avoir voulu, sur les conseils là encore d'Oncle Lapin, attraper le "*fromage de la lune*"¹⁹. Mais devant pour cela avaler tout un lac, puisqu'on l'aura compris le "*fromage de la lune*" n'est autre que le reflet de l'astre sur l'eau, il explosera, par trop plein. Bien que moins fameuses, les aventures d'Oncle Lapin continueront après la mort d'Oncle Coyote, dont il prend donc la succession.

Avons-nous affaire là aux simples aventures des héros d'une épopée enfantine, ou à l'évocation de rites de succession plus anciens, comme nous le laisse penser le remplacement inopiné d'Oncle Coyote, le héros malchanceux, par Oncle Lapin, le farceur? Si l'on imagine qu'Oncle Coyote et Oncle Lapin sont les deux faces d'une même personnalité, ce que nous confirme la dialectique sociale et religieuse dans laquelle prennent leur source leur deux caractères, alors on n'a aucun mal à les rapprocher des figures du Kuru ou Fripon divin, dieu des indiens Winnebagos de l'Amérique du Nord étudié par Jung²⁰, et du Coyote, personnage légendaire des tribus d'Amérique Centrale et d'Amérique du Sud étudié par Lévi-Strauss²¹.

En effet, les pénétrations successives d'Oncle Coyote qui aboutissent à son explosion finale, non seulement nous renvoient à la création du monde suite à l'explosion dans la mer d'Olocun, la déesse-mère des mythologies afro-cubaines²², mais encore, par la dialectique dedans-dehors, contenant-contenu qu'elles engendrent, à l'étripement rituel du Coyote dans les légendes étudiées par Lévi-Strauss²³. Mais c'est dans les récits oraux des aventures du Fripon divin qu'on arrive le mieux à comprendre le symbolisme de cet étripement et de ces pénétrations rituelles. En effet, le Fripon divin, comme le Coyote des légendes d'Amérique Centrale et d'Amérique du Sud, et comme la dyade Oncle Coyote-Oncle Lapin, est un personnage à la fois farceur et malchanceux. Il est d'ailleurs lui-même un dieu aux traits canins. Mais il est surtout, comme le rappelle très bien Jung, un dieu primordial et civilisateur, voyageur à l'instar de nos Dionysos, Hermès ou Héraklès. C'est aussi, en premier, un dieu saisonnier. Sans doute la dualité des traits de son caractère fait-elle écho aux différentes époques de sa vie: hivernale et estivale. Ainsi les changements de sexe qu'on note dans les aventures du Coyote étudié par Lévi-Strauss se comprennent-elles explicitement de manière saisonnière dans le cas du Fripon divin. C'est en hiver que celui-ci s'affuble d'une vulve factice, qu'il abandonne une fois le printemps revenu. Chaque fois que le Fripon chute d'un arbre en s'étripant à ses branches, cela correspond pour lui à une perte de virilité, et pour la nature à la venue de l'hiver. A l'inverse, son enfermement au creux d'un tronc mort correspond toujours à un regain d'ithyphallisme et au retour des beaux jours. Ce sont ces deux moments de la chute et de l'élévation qui, répétés symétriquement tout au long du récit, rythment le parcours du Fripon jusqu'à sa mort²⁴, de manière notablement parallèle à ce qui se passe dans le cas d'Oncle Coyote, d'abord pénétré par le fondement, c'est-à-dire par le bas, puis par le haut.

L'élément pour nous le plus significatif est que la première mutilation d'Oncle Coyote, avoir le cul brûlé, s'explique dans le récit des aventures du Fripon divin. Un soir, fatigué par la chasse, le Fripon décide de se reposer pendant que cuit sur un feu de camp

son gibier. Mais pour éviter que les loups lui prennent sa pitance, il enjoint à son derrière de l'avertir en pétant de l'approche des loups. Les deux premières fois, les pets réveillent en sursaut le Fripon et font fuir les loups. Mais à la troisième fois, le Fripon ne se réveille pas, et les loups lui volent son manger. Pensant que son anus lui a fait faux bond, il le punit en le brûlant aux braises du foyer. Ce qui provoque la chute de ses intestins, grillés par la chaleur. Le Fripon pallie à cet inconvénient en nouant ses intestins, c'est pourquoi selon le texte l'anús des hommes est rond et ridé. De la même manière, les entrailles suspendues du Renard du M. 208 étudié par Lévi-Strauss sont à l'"origine d'une liane nommée *"tripas de renard"*, que consomment les indiens"²⁵. Dans la version matako du mythe (M. 209a) Takjuaj suspend lui-même ses entrailles des branches des arbres, où elles se transforment en lianes. Il enterre son estomac, son *"reyuno"*, son coeur et son gros intestin, qui se convertissent en différents types de légumes comestibles²⁶, à l'instar de la peau du prépuce du Fripon de Jung, mise en pièces par un écureuil. On le voit bien ici, la mésaventure du Fripon, laïcisée dans la version d'Oncle Coyote, provoque un rire festif, lié à l'apparition de denrées comestibles, d'autant qu'elle intervient dans le récit parallèlement à la perte par le dieu de son prépuce, prépuce qui, de façon similaire au cas de Chronos, est lui-même, nous venons de le dire, créateur, selon la légende, de diverses plantes et légumes comestibles par l'homme.

d-2) Le Güegüence

Mais le rituel de succession que nous avons pu percevoir dans les aventures d'Oncle Coyote, s'il se retrouve bien dans les renaissances répétées du Fripon divin, n'acquiert finalement toute son ampleur, puisqu'au bout du compte le Fripon divin ne fait que se succéder perpétuellement à lui-même, qu'avec une autre figure du folklore nicaraguayen: le Güegüence, lui-même personnage comique, péteur, et plus largement scatologique, comme l'a montré le linguiste Carlos Mántica dans son ouvrage désormais classique intitulé *El habla nicaragüense*²⁷. Première pièce de la Colonie, datée du XVIIème siècle, le Güegüence forme avec le *Rabinal Achí* guatémaltèque²⁸ et l'*Ollantay*

péruvien la trilogie des grandes œuvres de théâtre fondatrices de la civilisation latino-américaine. Dans les trois pièces intervient, certes de manière détournée dans le *Rabinal Achí*, le thème de l'union matrimoniale.

L'*Ollantay* raconte l'histoire d'Ollanta qui, amoureux de la fille du roi qui la lui refuse, décide de partir fonder son propre royaume. Il revient à la mort du roi, mais est fait prisonnier par le fils de celui-ci qui veut le sacrifier. Finalement cependant, Ollanta sera libéré et pourra épouser celle qu'il a toujours aimée. Dans le *Rabinal Achí* et le *Güegüence*, interviennent des animaux en tant que *mutae personae*. Le *Rabinal Achí* racontant l'histoire d'un chef de tribu fait prisonnier et exécuté par le chef de la tribu rivale, l'*Ollantay* et le *Rabinal Achí* mettant en scène des rituels de succession très évidents tels que nous les connaissons en Europe - on ne peut que rapprocher les aventures d'Ollanta, non seulement de celles du voyageur Quetzaltcoatl, mais aussi de celles d'Édipe -, rien n'empêche d'imaginer que les comparaisons possibles entre le *Rabinal Achí* et le *Güegüence* viennent de ce que cette troisième œuvre se ressource aussi à la même tradition des rites de succession.

La présence symétrique d'animaux dans le *Rabinal Achí* et le *Güegüence* atteste la dépendance de ce dernier aux schémas du théâtre précolombien, dépendance évidente au travers de toute une série d'éléments tels que l'utilisation de masques, le recours aux répétitions et aux danses pour ponctuer l'action²⁹. Nous ne prétendons pas donner ici la liste exhaustive de ces éléments, qui sont d'ailleurs bien connus et qu'a recensé le célèbre historien nicaraguayen Jorge Eduardo Arellano dans son édition de l'œuvre³⁰. Mais d'autres éléments, comme la figure centrale du Güegüence, archétype par ailleurs du métis réduit à la contrebande par l'organisation coloniale espagnole, rapprochent aussi la pièce nicaraguayenne du théâtre européen contemporain, notamment de la Commedia dell'Arte. En effet, dans son opposition au Gouverneur de la Province qui veut lui voler tous ces biens, le Güegüence tient le rôle d'un vieillard sourd et impotent. En outre, flanqué de ses deux fils, il évoque clairement le roi du Carnaval,

accompagné de ses majordomes.

La pièce, jouée traditionnellement entre janvier et mars, au moment des fêtes religieuses, évoque à notre esprit d'européen les farces médiévales païennes qui entrecoupaient les représentations religieuses des *Mystères*. Autre point qui selon Arellano provient de l'influence précolombienne, la pièce du *Güegüence* était jouée sur le parvis des églises. Lors du colloque sur le *Güegüence* réalisé sous le patronage de l'Université Nationale Autonome du Nicaragua à l'occasion du 500^{ème} anniversaire du débarquement de Christophe Colomb, de nombreux auteurs³¹ ont insisté sur l'importance de la notion de contrat dans la pièce: contrat matrimonial, entre l'un des fils du *Güegüence* et la Suche Malinche, contrat financier entre le *Güegüence* et le Gouverneur, contrat religieux enfin qui impose à la fin de l'œuvre au *Güegüence* de prendre à sa charge les frais de la noce, de la même façon que lors des fêtes religieuses au moment desquelles se joue la pièce dans l'année liturgique, les personnes dont les vœux ont été exaucés par la Vierge ou les Saints Patrons des villes où fut créée la pièce: Jinotepe, Diriamba, ou San Marco, s'engagent à payer le manger et la boisson à tous les participants des processions religieuses.

Ce principe de contrat religieux devient central lorsqu'on constate non seulement, comme nous l'avons dit, que la pièce se jouait traditionnellement à l'époque qui correspond en Europe à celle du Carnaval, c'est-à-dire entre le solstice d'hiver et l'équinoxe de printemps, mais encore que le *Güegüence* a de nombreux points communs avec le *Rabinal Achí*, ce dernier évoquant lui-même très clairement les rituels de succession à travers les actes d'insultes qui frappent le vieux chef (ou dieu) vaincu³² (rituels étudiés pour le domaine des mythologies occidentales par René Girard dans *La violence et le sacré*³³, notamment à propos d'Edipe). En effet, outre les correspondances formelles entre les deux pièces, tels que l'usage de répétition ou l'intervention d'animaux en tant que personnages muets, propres du théâtre pré-colonial, l'attitude rituelle systématiquement dépréciative de l'Homme de Queché, chef prisonnier et héros de l'œuvre guatémaltèque, face aux biens

précieux que lui présentent, là encore rituellement, avant de le sacrifier les gens de Rabinal fait écho aux évaluations contradictoires et outrancières des possessions du Güegüence par lui-même et ses deux fils face au Gouverneur. Dans les deux cas, ces dissensions quant à l'estimation des richesses claniques se résout par un consensus d'union matrimoniale ou simplement sexuelle: le seul présent qu'accepte (toujours rituellement) de manière élogieuse le futur sacrifié de Queché est la promesse de l'Homme de Rabinal; le mariage entre Ollanta et la fille du souverain une fois celui-ci mort met un terme définitif aux luttes intestines du et pour le pouvoir royal; de même, le mariage du fils du Güegüence avec la Suche Malinche, dont le nom évoque bien sûr la fameuse traîtresse indigène, marque la réconciliation entre le Gouverneur Tastuanes et le dépossédé Güegüence. De la même façon, les coups que reçoit sans arrêt le malheureux Güegüence de l'Huissier du Conseil Royal rappellent l'enserrement rituel de l'Homme de Queché par le fouet de l'Homme de Rabinal. Enfin, dans le *Rabinal Achí* comme dans le *Güegüence*, toute l'action se joue entre les représentants de deux autorités adverses, également gouvernantes. Ainsi, à l'opposition entre le Güegüence, archétype du métis comme nous l'avons dit, et le Gouverneur Tastuanes, dont les exégètes ne savent toujours pas très bien s'il représente l'autorité indigène, ainsi que le laisse supposer son nom, ou espagnole, à travers son Conseil Royal, répond l'affrontement entre l'Homme de Queché, membre du Grand Conseil de sa tribu, et l'Homme de Rabinal, fils du chef Cinq-Pluie, "*Rabanal*", c'est-à-dire Gouverneur de la Cité de Rabinal, comme l'est le chef prisonnier de la Cité de Queché.

On le voit donc, conformément à ce que nous postulions au début du présent travail, la figure "carnavalesque" du Güegüence, pour critiquer la domination espagnole, reproduit en le laïcisant un rite de succession précolombien, comme le montre le rapprochement avec le *Rabinal Achí*. Il confirme ainsi le rôle normatif du rire festif (au sens étymologique du mot) en tant qu'il impose une substitution, ou pour le moins une régénérescence, de l'ordre social ancien par l'ordre nouveau.

Le caractère venteux et scatologique du Güegüence (mis en évidence par les nombreuses exclamations de l'Huissier: "*Pour ton cul, Güegüence!*", mais surtout par l'évocation de l'intervention 121 de l'œuvre dans laquelle le vieillard faignant la surdité interprète mal une question du Gouverneur et raconte une mémorable diarrhée qu'il eut) rapproche sa figure de celle du Fripon, le nom "*Güegüence*" signifiant en outre étymologiquement en nahuatl "*Vieillard*" mais aussi "*Grand Fripon*"³⁴.

E) Conclusion

En conclusion, Oncle Coyote et Güegüence apparaissent finalement comme deux figures parallèles du folklore nicaraguayen, la lecture comparatiste, mythanalytique et verticale, au sens lévi-straussien du terme, des récits qui les mettent en scène nous révélant comment l'évocation du pet et du péteur, dérisoire et infantile pour notre mentalité contemporaine, marque en fait la pérennité de l'évocation religieuse, laïcisée par la plaisanterie populaire qui se l'est appropriée, d'une même divinité à caractère nettement saisonnier, dont on retrouve les traits sur tout le continent américain, définie dans ses différentes hypostases (s'auto-succédant éternellement à elles-mêmes, à l'image des dieux du bassin méditerranéen que l'on connaît bien, comme Osiris, Apollon ou Melkart), féminine ou masculine, basse ou haute, castrée ou ithyphallique, selon que son pouvoir générateur est entravé en hiver ou favorisé en été.

Le rire dans la mise en scène du dieu apparaît alors, non seulement de façon apotropaïque, comme dans le cas des histoires médiévales européennes faisant intervenir le démon, mais aussi comme expression de la proximité du Fripon divin avec les hommes, dont il partage les déboires, comparable en cela au Locki scandinave. Dieu primordial, le Fripon est en outre celui de l'informe, de l'informé et de l'informel, donc de l'inabouti et, par conséquent, de la technique³⁵. A un niveau plus structurel, comme créateur, il s'expose à l'inefficacité potentielle de ses réalisations, ce qu'on voit bien dans l'épisode de la viande volée par les loups, mais aussi à l'opposition du monde naturel, non encore dominé par sa

science. De même, la plaisanterie populaire, qui, comme on l'a dit, prend le pas dans *Le Güegüence* et surtout les aventures d'Oncle Coyote sur l'aspect purement religieux, a de fait pour rôle évident de diffuser amplement les croyances dans l'esprit surtout des plus jeunes, moins sensibles aux discours à dimension seulement casuistique, et parmi les adultes en donnant au dieu cette valeur de proximité³⁶ que lui confère un statut professionnel et social typique de l'époque et du lieu. Ainsi, le Fripon divin est, comme ceux qui le vénèrent, un chasseur et un semi-nomade, alors que l'Homme de Rabinal est un chef de village, et le Güegüence un métis taxé par la Couronne.

Dans ce cadre, le pet revêt bien un double aspect: d'abord psychopompe de vent intérieur (comme dans la tradition classique, voir en particulier les traités d'Hippocrate ou le *Livre de la Cour Jaune* chinois), et de manifestation physique commune aux dieux et aux hommes. Les deux notions se combinant, comme on l'a vu.

Le rire dans ces représentations triviales (au sens étymologique donc, ici de "*carrefour*" entre les deux mondes) de la vie divine intervient alors comme élément de connivence pour diffuser le sacré³⁷, ce qui est d'ailleurs, comme on le sait, le rôle primordial des mythes, contes et légendes, tant au niveau psychologique que social. Il sert alors l'établissement et le maintien de la norme (religieuse, sociale), et n'exprime pas la rupture, comme on pourrait le croire au premier abord.

¹Pour rester dans le cadre de notre étude, on pensera notamment au chapitre consacré au *Giüegjence* de la thèse de philosophie d'Elisa Arévalo Cuadra, sur la culture nicaraguayenne, soutenue à l'Université de Leningrad, en 1989.

²Il serait vain de prétendre ici proposer une bibliographie exhaustive des travaux sur le Carnaval, d'autant que les thèses que développent les folkloristes sur sa signification historique et symbolique sont aujourd'hui suffisamment répandues pour être connues de tous. On citera néanmoins l'ouvrage collectif publié sous la direction de Uwe Schultz, intéressant pour la perspective synchronique qu'il engage, *La fiesta*, Munich, Oscar Beck, 1988, rééd. Et trad. Madrid, Alianza, 1994.

³Cf. par ex. Maurice Lever et Frédéric Tristan, *Le monde à l'envers*, Paris, Hachette, 1980.

⁴Si le manger est un art, ainsi que les exégètes contemporains l'ont souvent postulé, à tort car il n'a pas de substrat symbolique, sauf peut-être dans la cuisine asiatique, c'est donc dans le cadre exclusif du rire sur la nourriture comme affirmation culturelle de l'appartenance à un groupe par opposition gastronomique avec les pratiques étrangères (voir aussi le sketch "*Les Vacances*" de Patrick Timsit), motif présent, antérieurement au *Père Noël est une ordure* (les membres du Splendid étant toujours auteurs et scénaristes des oeuvres jouées par le collectif), dans *Les Bronzés font du ski* de 1979 de Patrice Leconte (autre cinéaste des débuts du Splendid - metteur en scène qui en 1978 le fit connaître au grand public, avec *Les Bronzés*, *Les Bronzés font du ski* étant le second et ultime volet de la série -, qui, comme Jean-Marie Poiré, retrouva les acteurs de l'équipe théâtrale dans plusieurs films), *Les Bronzés font du ski* où cette fois c'est le goût raffiné de la classe moyenne (représentée par Dominique Lavanant mangeant des huîtres) qui s'oppose à celui primitif des montagnards, le frère du gendarme - significativement plusieurs fois en butte auparavant à Gérard Jugnot en tant que celui-ci est membre du groupe central de héros - en appréciant leur pratiques culinaires confirmant de fait par antinomie leur mauvais goût et son propre statut d'archétype de l'imbécile (ce que déjà expriment les réactions des héros lorsqu'il leur fait par de son lien de parenté au gendarme, dont l'évocation renvoie à l'image traditionnelle de la loi moquée, depuis Guignol jusqu'à la série du *Gendarme de Saint-Tropez*).

⁵Il est important de noter que s'intègrent à ce concept, en tant qu'expression d'un décalage rationnel: le comique de l'absurde et le non sens, représentés en particulier en France par Raymond Devos; les "*histoires consternantes*" (voir notamment le "*duel de blagues consternantes*" de l'émission *Ciel, mon Mardi!* de Christophe Dechavanne); les histoires vulgaires (Les Nuls, voir aussi leurs fausses publicités, qui représentent un double éloignement, par rapport à la bienséance, et par rapport aux publicités pastichées); enfin les calembours, on pense bien sûr ici à ceux de François-Georges Maréchal, Marquis de Bièvre, *Calembours*, Paris, Payot, 2000, ainsi que le montre assez bien Antoine de Baecque, auteur de cette édition. Le comique de situation, qui permet au rire de se développer hors presque de tout contexte justificatif (bien qu'avec des mises en scène et éventuellement, si nécessaire, quelques explications préalables), comme c'est le cas dans les émissions de la fin des années 1990 et du début des années 2000 *Vidéo Gag*, *Drôles de Blagues*, *Le Bestophe*, *Le Bétisier du Net* et *Juste pour rire - Les gags* de TF1, *Blague et Caméra*, *En attendant la suite* et *Planque et Caméra* de France 2 ou *En Attendant la Suite* de France 3, selon un principe similaire à celui du comique muet: rapidité des séquences; répétition des effets avec focalisation sur le point culminant de la "chute" grâce à un montage dont les coupes sont au plus juste; on relèvera aussi que, dans ce type d'émissions, les "*voix off*" interviennent en temps décalé, par rapport aux paroles, inaudibles, des protagonistes, donc non en respectant les lois du doublage traditionnel, mais bien en surcharge de l'effet, en sus du développement narratif, comme la musique accompagnatrice dans le muet justement; enfin, et encore dans le même sens que cette dernière notation, régulièrement les séquences de gags ne sont supportées que par de la musique. Ce modèle de comique sans paroles, antérieurement repris, ce qui est significatif, par les dessins-animés comme *La Panthère rose* ou la série des aventures de Bip-Bip et Coyote, et remis au goût du jour par les aventures du célèbre Mr Bean, n'échappe pas, malgré les apparences, à la règle, puisque, s'il marche bien sur le système de la tarte à la crème, non seulement il exprime l'importance de la rupture dans le rire, mais aussi, comme nous venons de le dire, du ridicule. C'est donc effectivement l'existence de codes préétablis qui permet à ce type d'émissions de mettre en scène à l'infini les plaisanteries réglées

par la surprise des personnes prises au piège. C'est ce même décalage entre la connaissance réduite, immédiate, qu'a le piégé de sa propre position, par opposition à la connaissance globale, *a posteriori*, qu'a le spectateur de l'ensemble de la situation, qui a valu leur succès à Laurent Baffie ou Lafesse, et, antérieurement, à Francis Blanche avec ses canulars téléphoniques. Nous dirions qu'il faut toujours que quelqu'un fasse les frais de la blague pour qu'elle soit ressentie comme bonne (nous revenons donc, encore une fois ici, à l'idée du *Je* s'imposant comme normatif par contraste avec une altérité projeté, ici par la blague, hors la norme). La réduction de la blague à sa plus simple expression est aussi d'usage dans les émissions d'Arthur: *Les petites canailles*, dont le comique est très proche des pratiques de *Drôles de Blagues* ou *Blague et Caméra*; et *Les enfants de la télé*, ici par le biais de la référence à des séquences connues et donc d'un comique de répétition obtenu par décalage entre la situation, enregistrée d'une certaine façon sur le vif, dans le feu de l'action, et sa rediffusion hors du contexte initial, ce qui en grossit l'énormité comique (comme dans *Tutti Frutti* de Nagui). Le modèle, établi depuis longtemps, avec *La caméra cachée* et *Surprise sur prise*, de la surprise, justement, du piégé, recherchée comme but final de la manoeuvre comique, est, d'ailleurs, tellement liée à des présupposés idéologiques sous-jacents de ce qui doit faire rire ou pleurer, qu'il est aussi à la base d'émissions à caractère cette fois sentimental comme *Avis de recherche*, *Sacrée Soirée*, *Fan de* (dans la séquence où un spectateur rencontre son idole) ou *Stars à domicile*. On notera de même que, dans les films romantiques, les périodes les plus chargées de sentiments, très souvent, ne comprennent pas de dialogue, mais sont juste accompagnées d'une musique d'ambiance, le drame et le sentiment, comme le rire, donc, en tant que sentiments supposés évidents, devant s'exprimer hors toute interprétation narrative ("*Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas*"). Ce qui, là encore, nous vient en bonne partie du cinéma muet (ainsi que de maîtres comme Eisenstein ou Alfred Hitchcock, dans leurs essais les plus audacieux de jeux entre scènes fortes et musique ou absence de musique), et de son affection, obligée, pour l'expressionnisme sentimental (au travers des expressions exacerbées du visage des acteurs, pour rendre les passions les plus intimes de leurs personnages), aussi bien que comique (aux très visuelles, mais néanmoins interminables, courses poursuites et répétitives scènes de tarte à la crème et de coups de pied au derrière). Il nous faut cependant préciser que les archétypes définis dans le texte fonctionnent sur le principe du rire de connivence (et/ou reconnaissance). C'est notamment le cas en ce qui concerne les imitateurs, lorsqu'ils se servent de façon répétée de personnages aimés par le public, citons leurs nombreuses imitations de Bourvil, Louis de Funès, Yves Montand, Coluche, Elie Kakou, ou des à présent oubliés Léon Zitrone et Georges Marchais. C'est en permettant au public de se reconnaître dans ses idées que le comique le gagne. Ainsi, la peur du sang et des médecins, qui impose, comme le Diable médiéval, un rire apotropaïque, cf. note 6 et texte correspondant *infra*, est un objet récurrent des sketches des Robins des Bois. Peurs ou liens affectifs décident donc de la manière dont s'opère la suspension d'incrédulité et, partant, dont se crée le lien d'amitié et, encore une fois, de connivence entre le comique et son public. Le rire fonctionne donc, nous l'avons dit, sur le même modèle que les larmes. Il favorise le processus d'acceptation et d'intégration. Contrairement à d'autres genres (le western et le film de guerre, par exemple, peu propices à ce phénomène, car jouant par essence sur la dichotomie et non sur le consensus, sauf en ce qui concerne respectivement d'une part l'historique récit biographique de la série *La petite maison dans la prairie*, version familiale de *Bonanza* ou *La grande vallée*, et d'autre part les cas très particuliers d'*Ennemy ou Invasion* - ce dernier devant cependant être vu en référence à *RoboCop*, également de Paul Verhoeven -, qui soulèvent la question civique), la comédie (*Le Barbier de Séville*, *Devine qui vient dîner?*, *Rabbi Jacob*, *La vérité si je mens*), comme le drame sentimental (*La couleur pourpre*, *Philadelphie*), permettent bien de rationaliser l'altérité en l'intégrant comme une part effective de notre réalité. La contrepartie évidente de cela, notamment dans les séries états-uniennes, est l'apparition de types immuables (l'intellectuel à lunettes, le copain idiot, le très jeune frère ou la très jeune soeur, etc.) autour de l'immuable héros-modèle (au sens purement aristotélicien), type quant à lui de référence. L'intégration passe donc bien, comme nous le disons dans notre texte, par la réduction de l'image de l'altérité à celle de forme dégradée du *Moi*. Ce qui nous renvoie plus généralement à la question soulevée par les théoriciens de la dépendance, et notamment par Franz Fanon, de l'enfermement des minorités (largement représentée par les comiques, comme on l'a vu) dans la fonction que leur a assignée le groupe dominant: comparons encore une fois le manque d'évolution de la figure du bon nègre rieur depuis l'affiche moqueuse de Banania jusqu'aux publicités

pour Yabon (dessert dont le nom reprend significativement l'ancien slogan de Banania), M&M's (face à la ronchonnette ouvreuse Ginette) et Uncle Ben's (version moderne quant à lui, comme son nom l'indique, d'Oncle Tom), et jusque dans la bande-annonce de 2000 pour la comédie *Antilles sur Seine*, pourtant réalisée, comme le film lui-même, par Pascal Légitimus. On se reportera aussi, là encore plus généralement, à la permanence des types dans la conception néo-coloniale "occidentale" du dialogue entre les cultures comme découverte permanente par l'homme blanc de contrées aux couleurs exotiques et aux populations folkloriques qu'offrent notamment: bien après Ian Fleming, des auteurs comme Gérard de Villiers et Cizia Zyké; Alan Parker dans *Erita*; les émissions comme *Ushuaïa* de TF1 et *Faut pas rêver* de France 3; les nombreux sites internet similaires; les publicités pour le café, pour Jacques Vabre et Nescafé en particulier; la publicité pour Pépito, mexicain qui, d'une certaine façon, n'est que l'équivalent du petit chinois de Tintin (dans le même sens, la fameuse mère Denis relevait aussi de la vision traditionaliste et folklorique qu'ont les citadins de la paysannerie); la publicité de 2001 pour Jacques Vabre est à la fois révélatrice d'une idéologie dominante masculine et néo-colonialiste, la femme y apparaissant comme du domaine naturel, sauvage et exotique des Tropiques, sorte d'Eden du plaisir (en avalant un fruit pulpeux elle se barbouille ainsi abondamment les lèvres, motif repris des publicités pour les produits laitiers - le lait étant à son tour symbole maternel et sexuel dont l'usage en l'occurrence renvoie à l'idée de succion, à connotation sexuelle, du sein, ainsi, par extension, le fruit de la réclame pour Jacques Vabre, attribut symbolique de la femme dont les mains pétrissent une substance noire qui, significativement, évoque indistinctement la terre et le café moulu, exprime le caractère de "*Terra Mater*" que serait donc cet Eden féminin et tropical, près à être possédé par l'homme blanc, comme l'Europe par l'Amérique chez Isaac Asimov -), pendant que l'homme, montré en fin de publicité dégustant une tasse de café, pleine de ces saveurs et images évocatrices (qu'on rencontre aussi dans les réclames pour Nescafé - au slogan "*Open Up*" - et le shampoing Ushuaïa, produit dérivé de la fameuse émission, déjà citée, de TF1 de Nicolas Hulot sur le monde sauvage et les peuples dits primitifs), devient le paradigme de l'Occident profitant des rapidités du monde qui est sien (à l'image de l'Adam de la *Genèse*), la femme dans cette publicité pour Jacques Vabre est donc l'archétype de l'"*Anima*" jungienne, soumise à l'homme, comme déjà dans le cycle pour le café Carte Noire où un homme et une femme se croisent chacun dans un train différent (symbole phallique), lui écrivant (il est donc du côté du sens), pendant qu'elle déguste une tasse de café (elle représente donc les affects), de même lui restant à Londres, pendant qu'elle part pour Prague, ainsi elle représente l'"*Anima*" (non intellectuelle et non occidentale) et lui l'"*Animus*", dans une typologie évidente, clairement reprise par Jacques Vabre, l'homme restant, comme dans les publicités antérieures du groupe où il était une sorte d'aventurier du café à la Indiana Jones, le possesseur du monde (aussi comme James Bond), et la femme prenant la place des traditionnels serviteurs tiers-mondistes de l'homme blanc, le slogan de la publicité pour Jacques Vabre est: "*vivre c'est ressentir*", ce qui confirme l'interprétation que nous avons eu ailleurs l'occasion de donner, dans notre article malheureusement encore inédit sur "*La Nature dans la publicité*", du message publicitaire et de la valeur de la notion de vie comme renvoyant à l'idée de l'état en puissance, formalisé et concrétisé par le produit; le cycle de publicités pour Liberty Surf, dans lesquels les théoriciens de l'indépendance, comme Marx, et les grands révolutionnaires, en particulier non occidentaux, comme Gandhi ou Che Guevara, sont comiquement soumis malgré eux à la loi supérieure du marché, réduisant ainsi, un peu à la manière de Thierry Ardisson dans l'émission de France 2 *Tout le monde en parle* lorsqu'il identifie abusivement, au travers de la référence à Staline, les thèses prolétariennes communistes à celles du racisme nazi, la portée de leurs messages et actions au principe de guérilla, élaboré par Hegel dans *Philosophie de l'Histoire*, alors qu'il faut les identifier en fait à de réels mouvements de libération contre la dictature occidentale et/ou capitaliste, par définition inégalitaires; la réclame pour Liberty Surf se base sur la présentation des différents types de dictateurs non occidentaux par continents (arabes, noirs, latino-américains, asiatiques), réunis autour du représentant du Mal suprême dans une grotte (symbole katabasique de leur caractère maléfique et chthonien, comme la récurrente chute des méchants à la fin des productions filmiques et télévisuelles états-uniennes), dans les films nord-américains et anglo-saxons, notamment la série des *James Bond*; la publicité de 2001 pour les Pizzeriades Sodebo, avec son amusant - car caricatural - dictateur latino-américain; enfin, Stephen King dans *La Peau sur les os* (1984), Jugnot dans *Scout Toujours...* ou l'épisode du 27 octobre 2001 de la série *H* de Canal Plus, lorsqu'ils présentent les bohémiens comme des gens

aux moeurs suspectes et aux pouvoirs dangereux, même lorsque cette mise en scène se double, comme chez King, d'un discours intégrationniste. Jusque dans l'épisode de la série états-unienne *Classe Croisière*, diffusé le 2 novembre 2001 sur France 2, le Costa Rica, et en particulier la capitale San José, sont montrés comme des lieux sauvages où les habits des autochtones comme l'architecture coloniale rappellent ceux du Mexique selon l'iconographie traditionnelle des westerns. Sans José est ainsi présenté comme un village perdu au milieu d'une nature luxuriante, alors qu'en réalité il s'agit d'une ville fort semblable à Londres, pendant que les héros s'y occupent, outre à photographier de sempiternels perroquets multicolores et prendre des bains de boue, à des travaux entomologiques de recensement de papillons (persistance contemporaine explicite des visions buffonienne ou humboldtienne des contrées non occidentales comme régions aux flores, faunes et peuples primitifs propres à être analysés par la technique globale de l'ethnographie biologique). L'individu blanc adulte comme modèle paradigmatique s'exprime aussi dans l'émission *Fort Boyard* de France 2 par l'association entre, d'une part, les actifs concurrents et, d'autre part, les nains, obèses, ou femmes fortes, tous issus des foires du XIX^{ème} siècle, et des jeux vidéos dont les mises en scènes se basent souvent sur les archétypes de l'"*heroïc fantasy*". Le célèbre personnage, également de jeux vidéos, Lara Croft confirme cette permanence du modèle unique de l'idéologie blanche, puisque, bien qu'elle soit une femme, elle ne fait que reproduire des actes de violence et de pillage de tombes masculins à la manière des aventuriers et archéologues du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle (le sous-titre du film dont elle est l'héroïne est ainsi "*Tomb Raider*"); elle est l'évidente version féminine d'Indiana Jones, par ses aventures pleines d'action dans les civilisations perdues; en outre femme splendide aux formes avantageuses, mais aussi volontaire et rompue à l'usage des armes, elle n'est rien d'autre qu'un fantasme masculin, tout comme les *Gilda*, *Pandora* et autres héroïnes de *Kiss the Girls* de 1997 de Gary Fleder à *The Bone Collector* de 1999 de Phillip Noyce. Marquant la limite du rire comme des larmes, mais aussi leur caractère subversif et coercitif, le problème de la dépendance des types à des modèles imposés dépasse cependant, on le voit, le champ de notre étude, puisqu'au fait, toute forme de discours est une forme d'appropriation subjective du monde, et donc de réduction primaire d'un objet à la compréhension non rationalisée de celui qui se le représente. A la fois donc, cette question de la dépendance est fondamentale pour nous, puisqu'elle confirme, en le validant, notre postulat de départ du rire, non comme phénomène de rupture, mais comme rite social, et elle ne doit cependant pas nous retenir, une fois admise sa justesse, puisque alors, elle montre simplement que le rire, en s'exprimant dans le cadre des règles strictes des normes de pensée de son époque et de son temps, n'est qu'une forme de discours parmi les autres. Ce qu'avaient jusqu'ici semble-t-il perdu de vue les exégètes néobergsoniens. Le principe d'identification des (et par les) types se retrouve en effet, en tant que nécessité, totémique (comme nous l'avons montré dans nos travaux sur la Nature dans la publicité et l'importance des livres d'emblèmes pour l'histoire de l'art), des groupes à se transcender et à se reconnaître en eux-mêmes (dans sa forme la plus grave, la plus tragique et la plus arbitraire, par les tests d'embauche, *via* la physiognomonie, la graphologie, et même l'astrologie), aussi bien dans la mise en scène des différents âges, sexes et races dans les séries états-uniennes (citons par ex. *Ma Sorcière bien-aimée* et *Christine Cromwell* pour les tranches d'âges; *Power Rangers*, *Mortal Kombat* et *Total Security* pour la combinaison plus complexe de différents âges, sexes, orientations sexuelles, et couleurs entre héroïnes blondes et brunes, jeunes protagonistes blancs et noirs, même si toujours les héros blancs, et blonds dans *Power Rangers*, sont en plus grand nombre, respectant ainsi toujours l'idéologie dominante; *L'Homme de fer* où, autour du héros d'âge mûr, s'agrègent une jeune femme, un jeune blanc et un jeune noir, *Sliders* et *Viper* pour l'association entre trois héros: un blanc, un noir, une femme, auxquels s'ajoute un blanc d'âge mûr dans *Sliders*, à l'instar de ce qui se passe dans *L'Homme de Fer*, à noter cependant que dans les dernières saisons de *Sliders* le mentor est remplacé par une jeune femme, provoquant ainsi une symétrie automatique entre les sexes, bien que toujours pas entre les couleurs; *Starsky et Hutch* où l'on a un blond, un brun, un jeune noir et un noir d'âge mûr - *L'Homme de Fer*, *Starsky et Hutch*, et le film *Devines qui vient dîner ce soir?* devant être considérés comme les premières tentatives intégrationnistes du discours audiovisuel états-unien, qui ont, après la série *I Spy* et les films des années 1970 avec Pam Grier, et Richard Roundtree interprète de l'emblématique *Shaft* mais surtout, dès les années 1960, Sidney Poitier comme *Dans la chaleur de la nuit* de 1967 de Norman Jewison, qui donna naissance dans les années 1990 à la série homonyme, ouvert la voie à *Miami Vice*,

Los Angeles Heat, *Un agent très secret*, ..., et *L'Arme Fatale*, comme en France, très tardivement le métissage des personnages de *Navarro* a permis l'apparition de la série policière *Crimes en Série* de France 2 avec Légitimus en vedette -; ou la série de films inspirées du *Fugitif* avec Tommy Lee Jones, le premier avec un héros blanc: Harrison Ford, le second *U.S. Marshals* un héros noir: Wesley Snipes, et le troisième *Double Jeopardy* avec une héroïne blanche: Ashley Judd, d'ailleurs dans la série postérieure au film oscarisé avec Ford et Jones, le policier est noir - comme dans les séries contemporaines *Burning Zone* et *Un agent très secret*, version modifiée celle-ci de *L'Homme Qui Valait Trois Milliards*, où l'on a un héros blanc, un mentor noir, une femme d'âge mûr et une jeune fille, blanches toutes deux -, policier noir qui, ayant perdu sa femme, comme le Dr Kimble, il en devient le pendant parfait, alors que dans la série originale des années 1960 ce personnage, blanc, ne faisait que s'opposer, de façon traditionnelle, au héros; initiée, nous venons de le dire, par les adjuvants de *I Spy*, *Mission: Impossible*, *Ironsides*, *Hawaï Police d'Etat*, *Kung-fu* ou la multiraciale *Star Trek*, l'intégration de héros noirs ou d'origine asiatique - contrepartie des *Têtes Brûlées* - se confirme dans les années 1980, notamment avec l'arrivée d'Eddie Murphy, Snipes et Denzel Washington - comparer la série *Ironsides* à *The Bone Collector*, film dans lequel le héros, blanc dans l'ouvrage de Jeffery Deaver, devient noir -, et la notoriété internationale de Michael Jackson, devenu le roi de la "pop", puis surtout dans les années 1990 avec John Woo, Chow Yun-Fat, Tia Carrere dans *Sydney Fox*, *l'aventurière*, *Dark Angel* - série écrite par James Cameron, célèbre cinéaste de films de science-fiction, avec ici, dans une iconographie qui n'est pas sans rappeler les films *They Live* de 1988 de John Carpenter et *Total Recall* de 1990 de Verhoeven, d'après Philip K. Dick, en second rôle un policier asiatique, comme dans *Earth: Final Conflict*, dernière série en date de Gene Roddenberry, créateur de *Star Trek* -, *Le flic de Shanghai* ou *Secret Agent Man*, cette dernière significativement inspirée de l'imagerie des séries des années 1960, comme les parodiques dessin animé états-unien sur les aventures de deux agents secrets, dirigés ce nous semble par une noire, programmé durant l'été 2001 sur Canal Plus et *Austin Powers*, pastiche de *James Bond*; les séries anglaises *Bugs* et *Crime Traveller* mettent à l'honneur des services d'espionnages dirigés par des femmes, tout comme *Julie Lescaut*, série commencée en 1992, l'allemande *Die Kommissarin - Commissaire Lea Sommer* de 1994, ou la série de cinq téléfilms de 1990, 1992, 1993, 1995 et 1996, également britannique, *Prime Suspect - Suspect n°1*, basée sur des faits réels, plus généralement le motif de la belle venant au secours de son viril amant est propre des années 1990, de *La fille de D'Artagnan* de 1994 de Bertrand Tavernier à *Ever After* de 1998 d'Andy Tennant ou la version du *Bossu* de 1997 de Philippe De Broca, directeur et scénariste du film, la femme réduite à singer les hommes se retrouvant, soit, le plus fréquemment encore, en tant que perpétuel rôle secondaire, à l'instar des noirs ou des asiatiques, mais ici dynamique et prête à lancer la jambe en l'air pour se défendre d'un coup de karaté, afin que la production puisse sacrifier à la libération des sexes, ou premier rôle sous les traits de l'archétype fantasme masculin de la "vamp", farouche, donc à vaincre, et moitié nue, du type de *Barbarella* - ou *Lara Croft* dans les années 90 -, dans *G.I. Jane*, les séries *Les Nouvelles Aventures de Robin des Bois* de 1997-1999, *Hercules: The Legendary Journeys* de 1995-1999, sa contrepartie féminine - intervenant dans la série même, et se développant en série à part, comme dans le cas de *L'Homme Qui Valait Trois Milliards* et *Super Jaimie* ou *Buffy* et *Angel* -: *Xena: Warrior Princess* de 1995-2001, *Young Hercules* de 1998, *Le Loup-garou du Campus*, et *Agence Acapulco* - qui, présentant des femmes espions, nous rappelle *Mission: Impossible* et les séries similaires de l'époque comme la sensuelle *Chapeau Melon* et *Bottes de Cuir* -, ou les clips, notamment français rap et R'n'B, des années 2000 postérieurs à celui *"Independant Women"* des Destiny's Child pour la version cinématographique de *Charlie's Angels* justement), ou des activités publiques (hommes ou femmes acteurs, présentateurs, politiciens, représentants de la haute société, affairistes, religieux, sportifs), dans les émissions des années 2000 de France 2: *Tout le monde en parle* de Ardisson et *Vivement Dimanche!* et *Vivement Dimanche prochain!* de Michel Drucker, et de France 3: *On ne peut pas plaire à tout le monde* de Marc-Olivier Fogiel, que dans l'énumération des genres de femmes dans les deux derniers sketches de l'émission *Les "coups" d'humour* diffusée dans la nuit du vendredi 2 au samedi 3 février 2001 sur TF1 (dans le second, cette énumération est doublée par la comparaison indifférenciée de l'ensemble de ces types à différentes friandises pour enfants), ou dans les caractères proposés aux clients des maisons closes du XIXème siècle et du début du XXème siècle, dans ceux proposés aux lecteurs des ouvrages à prétention naturaliste de Balzac, Dickens, Hugo ou Zola, dans ceux du bourgeois idiot, la servante pipelette, la maîtresse godiche et l'épouse inconsciente du théâtre dit de boulevard (qui s'inspire en

cela de ceux définis par la comédie classique, de Goldoni à Musset, en passant par Juan Ruiz de Alarcón ou Molière, et, antérieurement déjà, dans les farces médiévales, notamment ceux de la fameuse "bataille de la culotte" - la dépendance de Molière aux farces médiévales étant, en outre, plus qu'évidente dans des pièces telles que *Les Fourberies de Scapin*, *Le médecin malgré lui* ou *Sganarelle* -, dans les figures féminines des différentes époques de la série *Drôles de Dames*, dans les intégrantes des groupes britanniques des Spice Girls (cf. notre article sur "*Spice World*", section *Hablemos de Cine*, *El Nuevo Diario*, 26/4/1998, p. 14) et des postérieures Bond et Sugababes, et allemand des également consécutives No Angels, ou encore dans les divers personnages de l'émission, présentée par l'acteur comique Vincent Lagaf, du *BigDil*, également de TF1 (par les filles, d'abord, qui, chacune d'un type différent, comme de coutume: on pense au *Juste Prix* par exemple, accompagnent l'animateur - on notera de plus que c'est la première fois qu'apparaissent des femmes de couleur dans un programme français métropolitain -, par les musiciens ensuite: le rappeur, l'accordéoniste et l'exotique Ramouncho à la coiffe péruvienne caricaturale, enfin par les soirées thématiques, spéciales fête du Nouvel An chinois, Rome antique, ou préhistoire; comme on s'en rend bien compte, les types du *BigDil* révèlent donc dans l'émission la prétention oecuménique propre de l'époque, issue de la réappropriation néo-colonialiste postmoderne occidentale des discours de libération non occidentaux, cf. N.-B. Barbe, *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, Managua, Dpto de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1ère éd. Novembre 1998, 2ème éd. décembre 1998; "*Nicaragua: 3 poetas postmodernos*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 19/4/1997, p. 7; "*Contestación a Hermógenes García*", *El Nuevo Diario*, 16/5/1997, p. C-7; "*La postmodernidad y sus modelos impuestos: la sociedad civil* - Pequeña *"Miseria de la Filosofía"* 1997", *El Nuevo Diario*, 20/11/1997, p. 6; "*Primera Carta Esencial de Porfirio García Romano*", *La Prensa Literaria*, 31/1/1998, p. 6; "*El problema de la praxis en la filosofía latinoamericana*", *El Nuevo Diario*, 23/11/1998, p. 11; "*Leopoldo Zea y la crítica francesa: juegos discursivos y de poder*", *El Nuevo Diario*, 5/12/1998, p. 10; "*Rápida biografía de la realidad histórica según Ignacio Ellacuría*", *El Nuevo Diario*, 23/2/1999, p. 11). On retrouve toujours ce même principe des types dans les figures de la vieille et du gros (repris, entre autres, celui-ci, zappeur paresseux, du clip de "*Foule sentimentale*" d'Alain Souchon, voir notre travail sur "*L'image du gros aujourd'hui?*", unifiés (comme l'étaient les différentes couches sociales dans les clips pop-rock des années 1980, citons notamment celui, très célèbre, de "*Girls just wanna have fun*" de Cyndi Lauper) par la musique des jeunes rappeurs dans la publicité pour Happy Pop. Ne nous y trompons pas, le discours anti-raciste contemporain oblige ce mélange, comme dans les publicités du cycle "*United Colors*" pour Benetton, dans les groupes Spice Girls et No Angels, ou dans les films *L'Union sacrée* de 1989 d'Alexandre Arcady et *Origine contrôlée* de 2001 d'Ahmed et Zakia Bouchaala. Mais la question est plus profonde et générale, puisqu'elle se retrouve déjà au centre de l'élaboration de la description idéologique des territoires patriotiques des XVIIIème-XIXème siècles, les régions devant à la fois marquer par leur variété et leur différence la richesse d'un pays, tout en s'intégrant à l'ensemble plus vaste des mœurs de la nation indivisible et indifférenciée. En fait, une réutilisation implicite similaire de l'idéologie dominante nous apparaît être l'évocation répétée du président Jacques Chirac par des biais divers, le plus souvent comiques (pour le pouvoir consensuel justement de ce type de références), dans les émissions *Y'a pas photo* de TF1, *Tutti Frutti* de France 2 (justifiée par Nagui, dès la première, par l'existence parallèle d'une séquence "*Le Johnny du jour*" sur Hallyday, symbole national, ainsi que l'animateur le postule, comme l'est aussi par contrecoup, implicitement donc, Chirac) et *Abracabrantisque* de TF1 (ici, c'est le titre que Philippe Bouvard a repris d'un mot inventé quelques temps auparavant par Chirac). Pendant qu'était maintenue après sa mort la mythologie, aussi bien blanche que noire, de François Mitterand (dont les grands travaux parisiens sont à mi chemin entre le pharaonisme napoléonien et l'utilisation de l'art abstrait comme forme de propagande étatique par le gouvernement soviétique de la première époque), se mettait en place celle de Chirac, dont les émissions citées, ainsi que le numéro spécial du magazine de France 2 *Envoyé Spécial* du 05/04/2001 comprenant un reportage sur Bernadette Chirac le confirme encore (moyen aussi de répondre aux "affaires" dont était accusé Chirac, en focalisant l'attention sur le sentimentalisme des actions humanitaires de sa femme). Dans *Tutti Frutti*, la légitimité politique, francophone et libérale-libertaire, de Chirac se fait implicitement au travers du rapport au général De Gaulle, dont on entend, parmi tant d'autres (principe des voix évocatrices, qu'on trouve dans les émissions de Frédéric Mitterand comme dans la chronique de cinéma de *Télé Matin* de France 2 - lui-même extension des

visages représentatifs, comme dans le classique *Cinéma de Minuit* de la troisième chaîne, ou dans le récent *Nulla Part Ailleurs* classique de Canal Plus -), dans le générique la fameuse phrase: “*Vive le Québec libre!*”. Sans aucun doute *Y’a pas photo* a ouvert la voie à ce type de propagande présidentielle, non seulement parce que *Y’a pas photo* est l’émission la plus ancienne à y avoir eu recours (*Tutti Frutti* et *Abracabrantisque* étant de 2001, et l’émission de Bouvard n’ayant, en outre, connu qu’un seul numéro), mais aussi parce qu’elle a montré que cela fonctionnait toujours, et que, curieusement, le public y adhéra, de manière totalement acritique. Ce qui confirme, si besoin en était, et ce bien que depuis l’avènement de Mitterand au pouvoir en 1981, les médias aient toujours affirmé le contraire - ce qui là encore est, en soi, justement, un acte de propagande politique -, que celle de l’audiovisuel n’a pas changé depuis l’époque du général De Gaulle. Dans les différentes époques de *Ciel, mon Mardi!*, Dechavanne fut le chantre des différents gouvernements, dont il recevait systématiquement les nouveaux ministres dans ses émissions, étant ainsi l’initiateur, avec, antérieurement, Patrick Sébastien, de la mode de la seconde moitié de ces mêmes années 1990 de recevoir les hommes politiques dans des émissions de divertissement, principe repris notamment par Ardisson dans *Tout le monde en parle* puis Drucker dans *Studio Gabriel*, *Vivement Dimanche!* et *Vivement Dimanche prochain!*, émissions toutes quatre de France 2, et Fogiel dans *On ne peut pas plaire à tout le monde*. Voir aussi *On a tout essayé* de France 2 de Laurent Ruquier qui, après les attentats de septembre 2001 aux Etats-Unis, est devenue une tribune politique contre Oussama Ben Laden (et aussi le *Morning Live* de M6 le 14 novembre 2001, après l’invasion de Kaboul), l’information occidentale se focalisant sur l’extrémisme musulman, sans s’intéresser à la culpabilité réelle des Etats-Unis et de l’Occident dans la question palestinienne et l’injuste boycott de l’Irak depuis dix ans, causes de millions de morts. De façon similaire à la propagande présidentielle de *Y’a pas photo*, *Les Guignols de l’Info* avaient antérieurement porté la candidature de Chirac en 1995, alors qu’il n’avait guère d’opposants sérieux, à gauche du moins (après le désistement de Delors, emblématique alors pour son récent rôle de président de l’Union Européenne), en même temps que le générique des élections présidentielles sur TF1 était, significativement, identique en tous points à celui de la liste RPR (déjà, dans les années 1980, le *Bébête Show* avait, en identifiant, sous prétexte de parodie, Mitterand à Dieu - ce qui, d’une certaine façon, au niveau linguistique, aurait paru redondant, puisqu’il avait déjà l’apparence de Kermitt la grenouille, narrateur permanent du *Muppet Show* -, favorisé la vision d’un Mitterand omniscient, au-dessus des partis politiques, ce qui, certes, correspondait à une certaine réalité, puisque c’est le premier président de la Cinquième République à avoir aussi distinctement préféré favoriser sa carrière à son parti, en jouant de l’alternance permanente, ce que fera à sa suite Chirac). Or, si sur Canal Plus, Karl Zéro, notamment à travers son émission *Le Vrai Journal*, mais aussi par le biais de spéciales, a été le porte-voix, avec Michel Denisot, auteur d’un ouvrage d’entretiens avec Nicolas Sarkozy (*Au bout de la passion*, Albin Michel, 1995), du RPR, dont il a abondamment interrogé les personnages politiques, allant jusqu’à accorder une émission spéciale à la droite parisienne, *Les Guignols de l’Info* ont, quant à eux, depuis l’accession au gouvernement des socialistes, dirigés par Lionel Jospin comme premier ministre, contrebalancé cet état de fait, sans doute par nécessité pour la chaîne, en fonction du partage de l’exercice du pouvoir depuis une vingtaine d’années en France, en opposant le caractère, créé en 1995 d’un Chirac proche, amical et malchanceux, à un Jospin distant, mais compétent, et aussi fier de ses capacités sexuelles dignes d’un jeune homme (ce dernier élément, qui introduirait un certain doute quant à l’apologie de Jospin dans *Les Guignols de l’Info*, puisqu’il le fait apparaître comme un double de la caricature de l’aventurier beau parleur sans scrupules Bernard Tapie dans le même programme, prend pourtant un tout autre sens lorsqu’on sait que la relative jeunesse de Jospin par rapport à Chirac fut un thème important de la campagne présidentielle des socialistes en 1995). On retrouve encore bien là une opposition de type classique (comme par ex. dans *La Chèvre* de 1981 de Francis Vèber), similaire à celle entre la maigre et le gros de la chanson populaire, en quelque sorte reprise, implicitement, doublée de celle entre jeunesse et vieillesse, activité et passivité (*Acedia* à laquelle justement s’associe traditionnellement l’image du gros), dans la publicité pour Happy Pop. On relèvera ainsi l’amusant retour de balancier - simple jeu des producteurs de l’émission ou volonté politique au moment des élections municipales? - l’apparition de Jospin en pendant à Chirac dans la semaine du 12 mars 2001 dans *Tutti Frutti*. Ces exemples montrent clairement que, si l’acceptation de la caricature politique est une soupe de sécurité pour la démocratie, elle est néanmoins une forme de propagande

aussi puissante que les autres, ce qui confirme notre postulat que le rire en général répond à des codes, et sert, comme toute forme d'expression, à développer et soutenir, en bien ou en mal, les conventions établies.

⁶Jean Frappier, "*Châtiments infernaux et peur du diable d'après quelques textes français du XIII^{ème} et du XIV^{ème} siècle*", *Histoires, Mythes et Symboles*, Genève, Droz, 1976, pp. 129-136. On renverra aussi sur le caractère normatif religieux du rire aux articles du numéro 12 de juin 2000 "*Humour et religions*" de la revue *Humoresques* (CORHUM, Paris VIII).

⁷Cf. par ex. Jean Feixas, *Pipi Caca Popo - Histoire anecdotique de la scatologie*, Genève, Liber, 1996.

⁸Cf. Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989.

⁹Reproduite dans *Farves du Moyen Age*, Paris, GF, 1984, pp. 335-391.

¹⁰Rutebeuf, *Œuvres complètes*, Paris, A. et J. Picard, 1977, t. II, pp. 305-308. De même, dans une des émissions de la série *La Cape et l'Épée* (Canal Plus, 2001) des Robins des Bois, parlant de l'âme, ceux-ci la définissent comme la partie invisible qui est au dedans de nous, et monte au ciel quand on meurt, ce qui fait s'exclamer à Elise Larnicol qu'il s'agit du pet. Cette affirmation comique, qui nous rappelle, bien sûr, encore une fois le fameux "*Pet au vilain*" de Rutebeuf (et les textes qui lui sont associés), par la situation dans laquelle elle est dite (savoir si le valet, et les pauvres en général ont une âme), n'en reste pas moins une preuve patente que la mentalité collective considère bien, ingénument, le souffle intérieur du corps comme l'expression de l'âme qui s'envole, et donc, par extension, le pet comme la manifestation d'un élément divin chez l'homme. L'évocation du pet, on le voit, recouvre donc bien encore, dans notre société européenne contemporaine essentiellement athée, ou du moins inculte aujourd'hui à la religion, un caractère mystique, ce qui valide, par contrecoup, la thèse que nous soutenons dans le présent article. Dans la série *Rocky* est récurrente l'allusion à la puissance du tonnerre explosant par le derrière, en particulier dans *Rocky II* de 1979 de et avec Sylvester Stallone, dans lequel cette puissance du tonnerre, sortant, (et/car bruyante) comme les vents, par les derrière, est censée, bien sûr métaphoriquement, venir de l'ingurgitation des éclairs.

¹¹Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1980.

¹²Cf. par ex. Georges Devereux, *Femme et Mythe*, Paris, Flammarion, 1982 ; et, de façon plus anecdotique, *Baubo - La vulve mythique*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1983 ; ainsi que Catherine Johns, *Eros dans l'art antique - Sexe ou symbole?*, Rome, Gremese, 1992 ; et Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

¹³Carl Gustav Jung, *Transformaciones y símbolos de la libido*, Zurich, Rascher, 1952, trad. Buenos Aires, Paidós, 1952, p. 204.

¹⁴Mary Barnes et Joseph Berke, *Mary Barnes – Un voyage à travers la folie*, 1971, trad. Paris, Seuil, 1973.

¹⁵Cf. Barbe, "*Alina Reyes et le corpus naturaliste*", *Quipos*, n° 127, juin 1995, pp. 9-14.

¹⁶Dont il existe, outre les manuscrits, plusieurs versions publiées et complètes, dont nous citons ici par ordre chronologique la plus récente traduction à l'espagnol, ainsi que les deux traductions existantes à d'autres langues : Daniel G. Brinton, *The Güegüence - A comedy-ballet in the nahuatl-spanish dialect of Nicaragua*, Philadelphia, éd. par l'auteur, 1883 (il s'agit de aussi de la plus ancienne édition de la pièce) ; Franco Cerutti, *El Güegüence o Macho Ratón*, Gênes, A.I.S.A., 1968 ; et Jorge Eduardo Arellano, *El Güegüence*, Managua, Museo Nacional de Nicaragua, 1992. Il est incompréhensible qu'il n'existe à ce jour aucune traduction complète en langue française de la pièce (on ne tiendra pas compte de la traduction des interventions 100 à 154, par conséquent peu représentative, publiée par Jean-Claude Faucon dans *Les langues néo-latines*, n° 206, 1973, pp. 55-79), lorsqu'on sait l'importance historique qu'elle recouvre dans la construction de la pensée métisse hispano-américaine. Faut-il voir dans ce manque encore une fois malheureusement la confirmation des paradoxaux "*chavín(isme)*" et frilosité du comparatisme français, souvent stigmatisée par Etiemble, comme par ex. dans *Ouvertures/s/ sur un comparatisme planétaire*, Paris, Christian Bourgeois, 1988, pp. 9-10 ?

¹⁷Citons l'édition du récit par J.E. Arellano et Vidaluz Meneses dans *Literatura para niños en Nicaragua*, Managua, Distribuidora Cultural, 1995, pp. 59-67.

¹⁸*Mito y ritual en América*, études réunies par Manuel Gutiérrez Estévez, Madrid, Alhambra, 1988, p. 133.

¹⁹"*Y el animal diente-quemado, culo-quemado,*

*se abogó en la laguna
buscando el queso de la luna.
Y ahí comienza su gloria
donde su pena termina."*

Ainsi débute le poème "Pequeña Oda a Tío Coyote" qu'en 1931 José Coronel Urtecho, père spirituel de l'avant-garde nicaraguayenne, dédia ironiquement aux mésaventures du symbolique personnage national qu'est l'Oncle Coyote. Le poème fut par la suite réédité dans le recueil réunissant l'ensemble de l'œuvre en vers de Coronel Urtecho, *Pol-la d'ananta katanta paranta, dedójmia t'élson - Imitaciones et traducciones*, Managua, Nueva Nicaragua, 1993, pp. 120-121.

²⁰Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, *Le Fripon divin - Un mythe indien*, trad. Genève, Georg, 1984.

²¹Claude Lévi-Strauss, *Mitologiques II - Du miel aux cendres*, Paris, Plon, 1966.

²²Cf. Martine Tollet, "Les patakines de Rafael", *Dire*, No 24, pp. 20-21. Olocun correspond par ailleurs à la Yemayá des yoruba, la Yemanyá au Brésil, cf. Homero Lezama, *Diccionario de Mitología*, Buenos Aires, Claridad, 1988, p. 320.

²³De fait, plusieurs mythes du Chaco montrent "le renard... comme un personnage dont le corps est argument d'une dialectique de l'ouvert et du fermé, du contenant et du contenu, du dehors et du dedans. La perforation peut être externe (adjonction d'attributs féminins), l'obturation interne (obturation des orifices)", Lévi-Strauss, p. 92. En outre, nous avons eu l'occasion de montrer dans Barbe, *Mythes (autour du Dieu du Pet)*, Bès Editions (France), 2001, que le Fripon divin comme plus généralement les figures du Coyote latino-américaines et européennes (le Renard du *Roman*), en leur aspect errant et civilisateur, déjà noté par Jung, Kerényi et Radin, est aussi un dieu artisan, en tant qu'utilisateur souvent malchanceux d'artefacts, et créateur par contrecoup (au niveau structurel du récit) de produits indispensables à l'homme, faisant en cela écho au caractère créateur et fondateur, plus explicitement industriel, des Nommos dogons. Or, dans ce travail sur le rire, on ne saurait passer outre la réapparition du Coyote fabricant infortuné dans le personnage du persécuteur de Bip-Bip dans la célèbre série de dessins animés déjà citée. Dans cette série, il devient archétype de la contemporanéité, à l'instar du Goofy de Walt Disney, maître du monde non par ses capacités propres, mais par essence, grâce aux ustensiles du quotidien que déterminent son être propre, sorte d'ingénu bourgeois gentilhomme de notre époque, "dieu à la machine". Logique par rapport à sa formation dans les mythologies classiques, dont Mercure, messager des dieux pour l'homme, dieu de l'origine, de l'agriculture et de l'industrie, à l'instar de ses parangons, est une hypostase, cf. Barbe, *Mythes (autour du Dieu du Pet)*, cette essence purement contemporaine du héros industriel est encore surdéterminée dans la série de Coyote et Bip-Bip, mais aussi parfois de Goofy, par les fausses dénominations latines qui leurs sont attribuées, renvoi aux fondements logiques, classificatoires, épistémologiques, entomologiques et ethnographiques de la pensée de notre époque, qu'on retrouve, sous une autre forme, dans le genre policier, également typique de la contemporanéité.

²⁴Le Fripon, parti à la chasse, recueille les enfants d'un homme et les tue (sur l'adoption et la relation de parenté dans les sociétés primitives, cf. Hans Kelsen, *Sociedad y Naturaleza*, Buenos Aires, De Palma, 1945, pp. 50-51). Pourchassé par le père, il fuit jusqu'à la mer. Il nage longtemps et, comme il a faim, avale toute la mer qu'il prend pour une soupe de poisson. Le ventre rempli d'eau, il voit un homme qui le montre du doigt de l'autre côté du lac (mer douce), homme qui se révèle en fait être un arbre. Le Fripon chasse des canards et se brûle le cul, pour le punir de ne pas avoir protégé le produit de sa chasse des loups. Il découvre ensuite, pour la première fois, son pénis, et l'enferme dans une boîte. Après, il tombe dans le tronc creux d'un arbre, d'où il peut voir des femmes nues. Il arrive à un village pour y passer l'hiver, sous la forme de la fille du chef. Il tombe trois fois enceinte. Se chamaillant avec sa belle-mère autour du trou où se cuit le maïs, il perd sa vulve postiche et, ainsi démasqué, il doit s'enfuir. Il retourne alors avec son épouse et élève son enfant jusqu'à ce que celui-ci soit adulte. Puis part de nouveau. Comme il est pris de coliques, il doit monter à un arbre pour ne pas être totalement recouvert par ses propres excréments. Il s'asphyxie presque (dans une nouvelle du nicaraguayen Juan Aburto, *Prosa narrativa*, Managua, El Amanecer, 1994, c'est le sang du héros qui, coulant à flot par bouche alors qu'il ne peut s'empêcher de parler, se répand sur le sol et finit par recouvrir totalement le protagoniste qui s'y noie. Alors qu'inversement, un autre de ses héros disparaît en retournant sa peau, après s'être quitté tous les os du corps). Il veut ensuite manger des cerises, mais il reste perplexe devant leur reflet dans l'eau. Finalement, il les mange toutes. Il arrive à une maison "ronde comme un

oeuf" où vivent des femmes avec leurs enfants. Il mange les enfants. Poursuivi cette fois par les mères, il se réfugie à l'intérieur d'une montagne dans un trou que creuse pour lui une femelle shunk, dont il peut voir la vulve pendant qu'elle travaille. Quand les femmes arrivent, il met le feu à la montagne, leur laissant croire ainsi qu'il a été tué. Il récupère deux ratons grillés. Il veut ensuite se baigner avant de les manger, et se retrouve attaché à un arbre. Puis, de nouveau, les loups lui volent sa nourriture. Il découvre le crâne d'un cervidé, et s'en couvre le visage (tout comme Oncle Lapin se le couvre d'un crâne de vache pour duper le tigre, Arellano et Meneses, p. 74). Mais comme il ne peut plus se l'enlever, les gens du village le libèrent, et il fait semblant d'être l'Esprit du Cerf. Puis, pour se venger du vautour qui le fit tomber dans le tronc creux de l'arbre, il fait semblant d'être mort, et lorsque l'oiseau entre la tête dans l'anus du Fripon, celui-ci l'y emprisonne. Il tue ensuite un ours en l'étripant par l'anus. Le vison propose au Fripon une course sur un lac gelé. Le Fripon tombe dans un trou. Le vison lui chie dans la bouche. Comme l'écureuil se moque du pénis du Fripon enfermé dans une boîte, le dieu enfonce son phallus dans le tronc où vit l'écureuil, qui commence à le manger. La symétrie entre les différents épisodes avec les loups, les troncs et les trous, comme l'alternance dans le mythe entre l'hiver et l'été, attestent le caractère saisonnier et chthonien du dieu. Le caractère scatologique du Fripon se retrouve clairement dans l'Oncle Coyote, cul brûlé pour avoir chie dans une des pastèques de l'Evêque. Des mythes similaires se rencontrent partout en Amérique, Lévi-Strauss, p. 94. Le M. 219 conte comment: "*Takjuaj trouve un mistol... constate que l'aliment lui sort intact par l'anus; remédie à cet inconvenient au moyen d'un bouchon de "pasto"*". Puis il demande du miel à l'abeille qui l'enferme dans un arbre creux plein de miel, dont l'entrée est bouchée avec de la glaise et dans lequel Takjuaj reste prisonnier pendant une lunaison jusqu'à ce que le libère "*un vent violent (qui) détruit l'arbre*", *ibid.* Dans les M. 216 à 218, l'âme du Pic, l'oiseau, mari de la fille du Soleil que courtise Renard, est rendue à son épouse par un animal aquatique qui la vomit. Alors qu'Oncle Coyote d'abord se brûle le cul et seulement ensuite éclate, Renard dans le M. 208 s'étripe en premier, puis éclate, dans les M. 216 à 218 il est mordu au pied par une fourmi (alors que dans le M. 212 il prétend avoir une écharde dans le pied - ce qui, quelque soit le cas, ne peut que nous faire penser à l'évènement qui provoque le mariage de Cyavana dans l'Inde ancienne -) et après il est tué, soit par flèches (M. 212), soit à coups de bâton (M. 218, dans le M. 216 il reçoit juste une correction, mais ne meurt pas). Dans le M. 219, c'est parce qu'il mange des fruits indigestes qu'il se retrouve enfermé dans un arbre pour une lunaison. Quant à lui, le Fripon de Jung se remplit d'abord d'eau, puis se brûle le cul, ce qui provoque la descente de ses entrailles, et alors seulement il tombe dans le tronc d'un arbre creux. Par cinq fois il se trouve face à un arbre. Une telle récurrence est notable.

1°/ Après avoir bu toute l'eau de la mer, il se trouve face à un arbre;

2°/ Après s'être brûlé le cul et avoir enfermé son phallus en érection dans une boîte, il tombe dans le tronc creux d'un arbre;

3°/ Après être tombé dans un trou, il se réfugie dans un arbre pour ne pas se salir avec ses propres excréments; il doit cependant laver sa boîte à pénis;

4°/ Après les épisodes des cerises (qui provoquent aussi des coliques), de la maison en forme d'oeuf et de la montagne en forme de vulve, il monte dans un arbre;

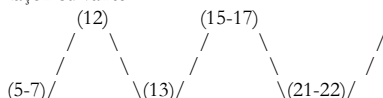
5°/ Après les épisodes du cerf, du faucon, de l'ours que le Fripon étripe par l'anus, et du vison qui le fait tomber nu dans un trou, un écureuil cachée dans un tronc d'arbre lui mange le prépuce.

Tout en remettant le lecteur au livre de Jung sur *Le Fripon divin* pour plus de détails sur la suite des épisodes de sa vie, nous pouvons cependant distinguer dans celle-ci deux cycles qui se répondent entre eux:

1- F. part en guerre	12- Un vautour l'emporte
2- Il fait l'amour avec des femmes	13- Il se déguise en femme
3- Il tue un buffle en l'égorgeant (processus durant lequel il se coupe la main)	14- Il manque de peu de mourir noyé sous ses propres excréments qui remplissent les quatre coins du monde
4- Il tue les enfants d'un homme après les avoir transporté dans une vessie (sac traditionnel) et leur avoir donné à manger plus d'une fois par	15- Il tue les enfants de la maison-vulve et décapite l'un deux

an (ce que l'homme lui avait formellement défendu)	
5- Il boit toute l'eau de la mer	16- Il transperce une montagne et y met le feu
6- Il enterre un poisson (acte sacrilège), symbole probable de sécheresse: en effet il ne peut le manger puisqu'il est plein d'eau	17- Il veut manger les ratons grillés qui sont morts dans la montagne, mais il se retrouve attaché à un arbre et les loups lui volent sa nourriture
7- Un arbre le montre " <i>du doigt</i> "	18- Il entend des mouches (symbole de renaissance ³) qui font du bruit dans le crâne d'un cerf; il entre à son tour la tête dans le crâne et reste prisonnier à l'intérieur; les gens du village croient qu'il est l'Esprit du Cerf
8- Il chasse des canards en leur faisant croire que les cannes qu'il porte sont des mauvais chants que son ventre n'arrivait plus à contenir	19- Il dupe le vautour qui lui rentre la tête dans l'anus
9- Il se brûle l'anus	20- Il sort les tripes de l'ours par l'anus de celui-ci
10- Il découvre son pénis en érection, et après avoir éjaculé l'enferme dans une boîte	21- Le vison arrive à faire tomber F. dans un trou, puis lui chie dans la bouche
11- Il envoie son pénis de l'autre côté du fleuve pour violer la fille du chef; mais une vieille arrive à l'extraire à l'aide d'un poinçon avant qu'il n'éjacule	22- F. met son pénis dans le trou de l'écureuil qui le mange

D'autres éléments, qui ne correspondent pas obligatoirement à cette séquence, fonctionnent par paire: dans les épisodes 13 et 21, le Fripon tombe dans un trou; dans les épisodes 14 et 15, il tombe sur des aliments aux propriétés nettement laxatives; dans les épisodes 14, 18 et 19, il est fait référence à sa mort symbolique, soit qu'il fait le mort (18-19), soit qu'il manque effectivement de mourir (14); dans les épisodes 4 et 17, il apparaît clairement comme une Potnia Theron (divinité de la Nature), un animal (canard ou raton) dans chaque main. Dans ce cadre, on voit que dans la première série, après être sorti de l'eau (élément maternel par excellence), le Fripon se trouve face à un arbre qui semble le montrer du doigt (5-7). Dans la seconde série, il descend du ciel après avoir éjaculé et tombe dans le tronc creux d'un arbre (12). Après être tombé dans un trou lors de son combat avec sa belle-mère et avoir perdu sa vulve postiche, il monte à un arbre (13). Après avoir pénétré dans la maison-oeuf, décapité l'un des enfants qu'il assassine, transpercé la montagne et tué les mères - c'est-à-dire après avoir pleinement assumé sa virilité, cette fois de manière différenciée, face au sexe féminin, il se retrouve pendu à un arbre (15-17). Enfin, lorsqu'il sort du second trou, dans lequel l'a fait tomber le vison, il pénètre virilement l'écorce d'un arbre (21-22). Ce qui pourrait se représenter graphiquement de la façon suivante:



Ces éléments nous montrent clairement que nous nous trouvons face à un dieu saisonnier, qui descend dans le monde souterrain et revient à la lumière indéfiniment. Dans le M. 208, Renard tombe dans une mare sèche, et ressuscite parce que l'eau le mouille, ce que Lévi-Strauss interprète comme le symbole de l'alternance entre la saison sèche et la saison pluvieuse, Lévi-Strauss, pp. 341-342. Revenons à présent au corpus des mythes du Chaco, et à sa relation avec le mythe du Fripon de Jung et l'histoire d'Oncle Coyote. Nous venons de démontrer que dans le cas du Fripon, nous sommes face à un dieu saisonnier. Plus intéressant encore, ses (pro)créations sont: en premier, l'anus humain tel qu'il est aujourd'hui (Winnebagos; remplacé par les "*tripes de renard*" selon le M. 208); puis les trois fils qu'il a dans le village, déguisé en femme; le pouvoir qu'il concède aux amulettes de l'Esprit du Cerf; et

enfin, les légumes comestibles nés de son prépuce. On notera aussi que les éléments de la sécheresse et du déluge (dans ce cas, les excréments) jalonnent ses aventures. Il commence ses aventures en créant par le cul, et le termine en créant par la verge. Le dernier schéma montre que l'évocation des symboles du sexe féminin précède toujours une élévation, alors que l'évocation du sexe masculin précède toujours une descente. L'arbre apparaît comme le médium favori de passage d'un état à l'autre. De la même manière, dans le M. 208, d'abord Renard s'étripe en tombant (descente) d'un arbre auquel il était monté (élévation), puis tombe dans une mare et saute ensuite de nouveau aux arbres où ses "tripes... s'accrochèrent... et le retinrent pour toujours", Lévi-Strauss, pp. 77-78. Dans le M. 218, le cadavre de Renard est caché par Pic dans le tronc creux d'un arbre. Dans ce même M. 218, Renard qui s'est blessé au pied avec une épine (élévation), demande à la fille du Soleil de le porter. Mais comme il tente de la violer, elle le laisse tomber (descente) et s'enfuit chez son père. Renard prend sa place. Mais quand la fourmi lui mord le pied, sa vulve postiche tombe (descente). Pic le tue et cache le cadavre dans un arbre creux (élévation). Dans le M. 219, d'abord les fruit du mistol sortent intacts par son anus (descente), puis l'abeille l'enferme dans un arbre creux que le vent détruit au bout d'une lunaison (élévation), selon un cycle ostensiblement saisonnier. Après s'être d'abord cogné "contre les arbres" (élévation) lorsqu'il eut le cul brûlé, Oncle Coyote reçoit des sapotes verts dans la figure, qui lui sont tirés par Oncle Lapin, ce qui lui coûte ses dents (descente). Finalement, il éclate en essayant de manger le fromage de la lune.

²⁵Lévi-Strauss, p. 78.

²⁶*Ibid.*

²⁷Managua, Hispamer, 1994, cap. V-VI, pp. 121-140.

²⁸On étudierait cette pièce à partir de la version de Luis Cardoza y Aragón et Francisco Monterde, San José, EDUCA, 1998, établie à partir de la traduction princeps du français Georges Raynaud, *Annales de la Société de Géographie et d'Histoire*, Vème année, t. VI, n° 1, Guatemala, septembre 1929.

²⁹Deux autres éléments présents pareillement bien sûr dans le *Rabinal Achí*. A noter que l'énumération et la répétition des grades et objets du Conseil Royal dans *Le Güegüence* rappelle également la structure de la littérature classique chinoise, par exemple lorsqu'elle évoque les organes du pouvoir judiciaire, cf. *Sept victimes pour un oiseau*, Paris, Flammarion, 1981, 2002.

³⁰Arellano, *Güegüence*, p. 5.

³¹*Los Actos del Coloquio Nacional sobre El Güegüence (29-31 de enero de 1992)*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, juin 1992.

³²Ainsi, le titre *Rabinal Achí* (littéralement: "L'Homme de Rabinal") fait paradoxalement de l'Homme de Rabinal le héros de l'œuvre dédiée en réalité à la fin de l'Homme de Queché. Ce qui ne peut s'expliquer que dans une lecture mythanalytique, comme la preuve que la pièce est l'allégorie d'un processus de succession.

³³Paris, Bernard Grasset, 1972.

³⁴Cf. Mántica.

³⁵Les exemples parallèles de dieux de ce type sont légion. On citera plus particulièrement les Nommos de la mythologie Dogon, avec lesquels notre Fripon partage sa nature canine (le fameux "renard blanc" étudié par Marcel Griaule).

³⁶Fondamentale. On sait, par exemple, que chez les Romains de l'époque du Christ beaucoup de vieillards attestaient couramment avoir vu Hercule, ou pouvoir montrer les traces de ces pas. Les aventures de Moïse et du Christ eux-mêmes, comme le notait Dupuis dans sa célèbre *Origine de tous les cultes* au début du XIXème siècle, et l'exprimait encore Dumézil un siècle et demi plus tard, ne sont, comme celles des dieux gréco-romains, avec lesquels elles partagent justement cette qualité, que la reproduction simplifiée des péripéties des divinités indo-européennes des mythologies antérieures, réduites au simple plan des activités de la vie humaine.

³⁷Outre, comme nous l'avons évoqué note 5 *supra*, *Les Guignols de l'Info*, d'évidente propagande politique, la preuve que l'humour sert l'idéologie dominante, au même titre que la plupart des autres manifestations de l'esprit, se trouve dans les dessins animés tels que *Les Simpson* ou *South Park*, qui fonctionnent tous deux sur le même principe. En effet, la vulgarité des expressions, qui, au début des années 1980, notamment avec les films joués par Murphy et certains autres avec Arnold Schwarzenegger, dont notamment *Double Détente* de 1988 de Walter Hill, apparut dans les films comme

manière de faire entrer le langage parlé dans les productions symboliques, accentuant de ce point de vue le vérisme des œuvres, et devint, au fil des ans, un moyen soit de définir un caractère fort (le héros qui ne se laisse pas marcher sur les pieds, type inauguré, toujours au niveau linguistique, par Clint Eastwood dans la série des *Inspecteur Harry* des années 1970, le chef de la police qui ne s'en laisse pas compter), soit de marquer un moment de tension dans l'action, soit enfin, ce qui est le plus symptomatique sans doute, pour exprimer, ce qui est corollaire au dernier point que nous venons de relever, la prise en charge morale (éthique) de l'action par le héros (ce qui, là encore, nous renvoie à l'Inspecteur Harry), la vulgarité des expressions, donc, sert, très clairement, à moderniser dans *Les Simpsons*, et plus encore *South Park*, une idéologie traditionaliste. Probablement est-ce plus notable dans *South Park* pour la distance plus frappante entre une terminologie volontairement grossière (beaucoup moins présente dans *Les Simpsons*, plus proches en cela du comique de situation soutenu par le grotesque des idées des personnages de *Mariés, deux enfants*) et des positions classiques. Nous nous souvenons en particulier de deux épisodes de la série: dans le premier, un personnage paramilitaire typique, chasseur et ivrogne, est au début de l'épisode considéré par les protagonistes comme un parfait "beauf", mais lorsque qu'un revirement de situation met en péril la patrie, il redevient, sans que cela ait un sens autre que propagandiste dans la suite logique de l'action, un héros national, grâce à qui sont vaincus les ennemis, ce qui provoque la subite admiration à son égard des autres personnages, antérieurement très critiques. Le même processus, bien que moins développé encore, se met en place dans la série policière de Patricia Cornwell sur les aventures du Dr Kay Scarpetta, lorsque apparaissent les hommes du F.B.I., considérés d'emblée par l'héroïne comme les protecteurs de la patrie. Dans le second épisode de *South Park* dont nous nous souvenons, une baby-sitter catastrophique s'oppose au jeune héros qui l'injurie sans cesse, jusqu'à ce que, finalement larguée par le petit ami qu'elle invite inconsciemment sur son lieu de garde, il se mette à la consoler, ce qui permet doublement aux auteurs de répéter, thème récurrents des séries télévisées états-uniennes, qu'il ne faut pas avoir de relation sexuelle lorsqu'on est jeune (comprenons en fait avant le mariage), et qu'au-delà des différences des uns et des autres (thème celui-ci sous-jacent également, comme on s'en rend compte, dans le précédent épisode cité) la bonne volonté et l'entraide sont les clefs de voûtes du "melting-pot" des U.S.A. (ce symbolisme de l'unité dans la diversité étant classique de l'ensemble des discours nationalistes qui se sont développés à partir du XIX^{ème} siècle dans le monde entier).